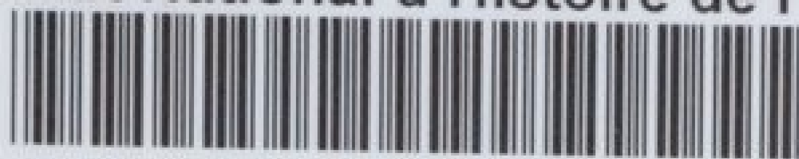
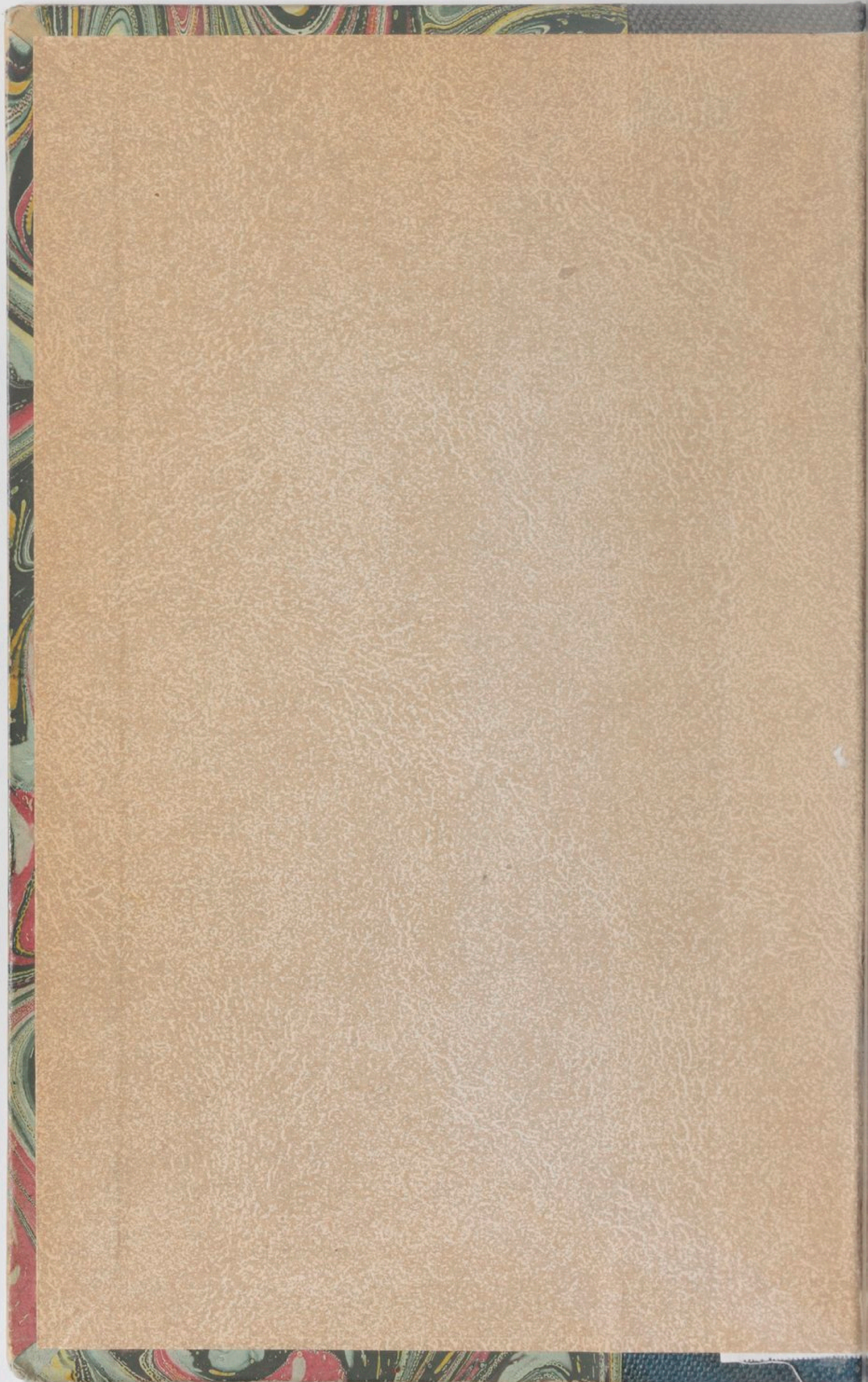
Peintres français contemporains / par Charles Bigot





PEINTRES FRANÇAIS

CONTEMPORAINS

PAR

CHARLES BIGOT

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1888

PEINTRES FRANÇAIS
CONTEMPORAINS

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD et GALLOIS.

PEINTRES FRANÇAIS

CONTEMPORAINS

PAR

CHARLES BIGOT



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1888

A M. Eugène YUNG

Vous avez, mon cher Directeur, accordé l'hospitalité de la *Revue Bleue* à ces études sur quelques-uns des peintres français de notre temps. Permettez-moi d'écrire aujourd'hui votre nom en tête de ce volume qui les réunit, comme un hommage de ma reconnaissance, et, plus encore, comme un témoignage de mon affection.

Charles Bigot.

Ce 1er novembre 1887.

PEINTRES FRANÇAIS

CONTEMPORAINS

EUGÈNE DELACROIX

D'APRÈS SA CORRESPONDANCE [1]

I

Je me souviens comme si c'était hier de l'exposition des œuvres d'Eugène Delacroix qui suivit la mort du grand artiste [2]. C'était dans un local du boulevard des Italiens, divisé en trois salles, où avaient lieu souvent alors les expositions artistiques, et qui, par les vicissitudes des choses d'ici-bas, est, si je ne me trompe, devenu aujourd'hui, en se transformant, le théâtre des Nouveautés. Ce qui m'est resté net et précis, c'est l'impression ressentie. Nous étions alors, au quartier latin, une jeunesse nombreuse, enthou-

1. *Lettres d'Eugène Delacroix* (1815 à 1863), recueillies et publiées par Philippe Burty. 1 vol. Quantin, éditeur, Paris, 1879.

2. Une autre exposition des œuvres de Delacroix a eu lieu à l'École des beaux-arts vingt et un ans plus tard, au printemps de 1885. Elle n'a pas diminué l'impression que la première avait produite.

siaste, amoureuse des choses de l'esprit, passionnée pour trois choses : la littérature, l'art, la liberté, toute pleine de fières ambitions et d'espérances aux ailes grandes ouvertes, résolue à faire de nobles choses quand son heure serait venue, une jeunesse jeune, comme l'est encore, je l'espère bien et quoi qu'on dise, la jeunesse. Tous à peu près nous étions des romantiques. Nous admirions cette génération vaillante de 1830 qui avait rajeuni tant de choses, livré de si belles batailles, donné de si glorieux assauts, planté enfin son drapeau sur la place conquise. Nous rêvions, nous aussi, de tels assauts et de tels triomphes. Les récits de ces gigantesques combats étaient pour nous comme une *Iliade* que nous lisions en frémissant. Je crois bien que notre plus grand regret était de n'avoir pu prendre notre part des farouches mêlées d'*Hernani*. Nous répétions, comme ce preux du moyen âge devant qui un moine racontait la Passion : « Ah ! si j'avais été là avec mes barons ! » Nous sommes aujourd'hui joliment consolés d'être venus trop tard pour les soirées d'*Hernani*. Nous savions par cœur les *Feuilles d'automne* et les *Orientales*; nous avions copié et caché dans nos pupitres les *Châtiments*. Nos dieux, c'étaient Hugo, Michelet, Delacroix, David d'Angers, tous les audacieux, tous ceux qui avaient été discutés et contestés, dont le génie avait fini par s'imposer. Nous étions pour eux d'avance, résolument et quand même, avec les superbes partis pris et l'ardeur intolérante de la vingtième année. Nous allions à eux prêts à admirer, cer-

tains d'admirer, et nous admirions, en effet. Nous leur faisions crédit de ce que nous ne comprenions pas, convaincus que notre ignorance seule devait être accusée par nous. Aujourd'hui encore il me semble que nous n'avions pas trop mal placé nos enthousiasmes.

J'avais passé bien des heures, les jeudis et les dimanches, durant mes loisirs d'écolier, devant la *Barque de Dante*, devant les *Massacres de Scio*, devant la *Noce juive* au Luxembourg; c'était avec un recueillement religieux que j'entrais, pendant les vacances de 1864, dans l'exposition de Delacroix comme dans un temple. Là je vis *Hamlet* et le *Tasse*, et la *Barque de Don Juan* et la *Bataille de Nancy*, et le *Marino Faliero*, et l'*Entrée des croisés à Constantinople*, et les deux prodigieux tableaux du *Christ sur les eaux*, si grands en leurs petits cadres, et cette étourdissante esquisse de *Boissy d'Anglas* où, selon un mot si juste, on « voit le bruit », et l'*Othello*, et la *Liberté sur la barricade*, et les *Lions* et les *Tigres*, et la *Médée*, et l'*Évêque de Liège*, et cent autres toiles. Aujourd'hui encore je pourrais dire à quel endroit de la muraille chaque tableau était accroché. Là se trouvait assemblée l'œuvre d'une vie si laborieuse et si pleine. La nature, l'humanité, l'histoire profane et sacrée, la poésie, tout avait appartenu à ce génie : il avait touché à tous les genres, mis partout sa griffe de lion. C'était une joie de l'œil que cette peinture éclatante et en même temps harmonieuse, et cependant ce n'était pas aux yeux d'abord que s'adressait cette pein-

ture. Ce qui y frappait avant tout, c'était la puissance de la composition, l'énergie, la vie de chaque ouvrage; c'était la vigueur de la pensée, la volonté de l'artiste dominant chacun des sujets abordés par lui, saisissant partout les traits essentiels, donnant à chaque scène son caractère historique, poétique ou religieux, n'ayant besoin que de quelques lignes, de quelques détails indiqués, pour atteindre à l'émotion profonde, remuant tour à tour avec une égale sûreté chacune des fibres de l'âme humaine.

Et c'était un tel artiste que son siècle avait pu méconnaître pendant quarante années, auquel l'Institut avait obstinément fermé ses portes presque jusqu'à la dernière heure, dont on avait attendu la mort pour le proclamer unanimement homme de génie, dont on se disputait maintenant à prix d'or le moindre dessin, tandis qu'autrefois il ne s'était pas vendu cinq exemplaires de ses lithographies d'*Hamlet*, tandis que le *Marino Faliero* n'avait pas trouvé acheteur à dix-huit cents francs! Je ne me lassais pas d'aller et de venir d'un cadre à l'autre, les yeux et les jambes fatigués, mais l'esprit ranimé sans cesse par la variété et la vigueur des tableaux. Pendant que je m'attardais là, un petit homme était entré, coiffé d'un chapeau gris, des lunettes sur les yeux, mais le regard singulièrement vif au travers. Il passait et repassait, gesticulant à chaque pas, causant avec son compagnon d'une voix aigrelette et perçante. Il vint enfin se reposer un instant sur un divan près de moi. Son interlocuteur lui disait : « C'est pourtant vous qui lui avez le pre-

mier rendu justice dans vos feuilletons du *Constitutionnel.* » — Le petit vieillard aux lunettes et au chapeau gris, c'était M. Thiers, que Paris venait de faire rentrer dans la vie politique et que je voyais ce jour-là pour la première fois.

Voilà quinze ans passés [1] que Delacroix n'est plus. M. Philippe Burty, le critique d'art à l'esprit curieux et ouvert, le collectionneur passionné et patient que l'on sait, auquel le grand artiste avait fait l'honneur de le désigner comme l'un de ses six exécuteurs testamentaires, vient de lui payer sa dette de reconnaissance. Il a rassemblé pièce à pièce, non sans beaucoup de recherches et d'efforts, toute la correspondance d'Eugène Delacroix qui a pu être retrouvée, depuis les premières lettres écrites du collège à dix-sept ans, jusqu'au dernier billet dicté du lit de mort et signé d'une main défaillante. En tête du volume, figure un portrait du peintre au temps de sa jeunesse, d'après un dessin de lui-même gravé par Frédéric Villot. Une douzaine de fac-similés reproduisent les lettres les plus intéressantes ou adressées aux correspondants les plus illustres.

II

Si l'on cherchait dans ce livre un exposé des doctrines de Delacroix sur son art, beaucoup de jugements sur les peintres de son temps ou sur les écoles précédentes, beaucoup de confidences sur la prépa-

1. Cet article a été écrit en 1879.

ration et la composition de ses propres ouvrages, on risquerait d'éprouver une déception. Ce n'est que par échappées rares et courtes que Delacroix se laisse aller à parler dans ses lettres de cet art qui était sa vie; il est bien rare qu'il entretienne ses correspondants, même les plus intimes, des œuvres qu'il vient de terminer ou de celles qu'il médite. C'est seulement quand il écrit à son cher élève Andrieu, quand il s'adresse à M. Dutilleux, d'Arras, peintre lui aussi, quand on lui a demandé son avis sur le tableau d'un jeune artiste, quand un homme d'étude sollicite de lui quelques renseignements sur les maîtres anglais qu'il a connus à Londres en 1823, c'est alors seulement qu'il se laisse aller à parler peinture un peu longuement, avec autant de simplicité et de modestie que de franchise. Certes on regrette qu'il ne le fasse pas plus souvent, tant il y a de justesse et de force dans ses conseils et ses observations. Une phrase fort élogieuse pour M. Ingres dans ses premières lettres, puis, vingt-cinq ans après, un quart de page écrit de bonne encre sur « l'art chinois » de ce maître sec et froid, quelques rapides coups de griffes à M. Alaux, « le Romain », et quelques autres; un développement des plus intéressants sur le dessin dans l'école moderne, qui, depuis David, procède de la sculpture plus que la peinture véritable; une admirable page, à propos d'un tableau de fleurs, sur la façon dont toute œuvre d'art doit se faire, par la vérité de l'ensemble et non par le soin raffiné du détail : voilà, je crois bien, à peu près tout ce que l'on

trouverait en fait d'esthétique à tirer de ce volume de près de quatre cents pages. Je ne crois pas qu'un artiste ait jamais moins parlé de son métier et de ses travaux.

Ce n'était pourtant pas que Delacroix fût médiocrement soucieux de son art : on peut dire qu'il y pensait sans cesse; ce n'était pas qu'il n'eût une esthétique très savante, très compliquée, très arrêtée jusque dans les moindres détails; ce n'était pas qu'il n'eût réfléchi longuement et sur l'art de la composition et sur les procédés de l'exécution : il y avait en lui, à côté de l'homme d'imagination, un critique et un philosophe. Il avait patiemment étudié chacun des maîtres, chacune des écoles, pour essayer de leur ravir leurs secrets; il s'était composé, après de longs efforts, cette fameuse palette dont on a tant parlé, qu'on a tenté de lui dérober, mais dont lui seul savait faire usage. Pas un jour de sa vie il ne cessa de chercher et d'apprendre, ne croyant jamais en savoir assez, poursuivant le mieux avec une infatigable ardeur. Mais ce travail de sa pensée, il aimait à le garder pour lui seul. S'il en laissait volontiers échapper quelque chose dans les conversations de salon où ceux qui l'ont connu se souviennent de lui comme d'un causeur si aimable, si fin, si original, si plein d'aperçus nouveaux et piquants, s'il en a mis une partie dans ces trop rares articles de critique d'art qu'il consentit à écrire pour la *Revue des Deux Mondes*, le meilleur assurément est resté dans ces « cahiers » qu'il couvrait chaque jour de notes rapides de sa petite

écriture serrée. C'est là que, pendant quarante années, à l'abri de tous les yeux, il a déposé ses réflexions, ses jugements sur les anciens et les modernes, ses découvertes, ses rêves aussi probablement et ses projets. Ces précieux cahiers ne doivent pas être perdus; ils sont aux mains de l'un des héritiers de Delacroix : M. Burty, je pense, n'a pas renoncé à l'espérance de les publier à leur tour. Du jour seulement où ils nous serons connus, nous posséderons Delacroix tout entier.

Ce que ces lettres nous montrent, en attendant, c'est l'homme. C'en est le vif intérêt. Notre temps a le goût des publications intimes où une âme se révèle, et je crois qu'il a raison. Il est peu de romans aussi intéressants qu'une vie humaine qui se raconte elle-même naïvement. J'imagine qu'il est peu de correspondances, même vulgaires et obscures, qui ne fussent dignes de l'attention du moraliste; mais combien l'intérêt est-il plus grand quand il s'agit d'un homme illustre, qui a tenu dans son siècle une large place, vers lequel va naturellement la curiosité, dont on connaît les œuvres, dont on désire savoir les pensées et les sentiments secrets, ne fût-ce que pour s'assurer s'il était un être réellement noble et complet, ou s'il avait seulement reçu de la nature certaines facultés spéciales, rares et extraordinaires!

Delacroix n'a rien à perdre à cet examen. Si l'on cherche dans une correspondance une confession, la confession d'un homme, aucune n'est plus complète et plus sincère que celle-ci. Le *moi* est haïssable

quand il prétend s'imposer; mais rien n'est plus attachant que le *moi* quand il s'abandonne et s'épanche. Les correspondants habituels de Delacroix sont des amis intimes, en petit nombre, dont les noms reviennent sans cesse, qu'il a choisis dès la jeunesse ou distingués dans le cours de la vie. A ceux-là il se livre sans détour : il a foi en eux comme ils ont foi en lui. Il sait que personne derrière leur épaule n'est debout pour lire la lettre qu'il écrit; il leur parle comme il se parlerait à lui-même; il leur parle mieux encore qu'il ne se parlerait à lui-même, car en leur écrivant c'est à un entraînement qu'il obéit. Il cède à ce besoin, impérieux à certaines heures pour l'être le plus robuste, le plus enfermé en lui-même, de se répandre, de se donner, de confier à un être cher ses joies ou ses tristesses, ses défaillances ou ses enthousiasmes, de s'appuyer sur autrui.

Ces lettres ne sont pas l'affaire des amateurs de beau style. Delacroix a vraiment en écrivant un bien autre soin que de polir ses phrases et d'en balancer la cadence! Sa plume court au gré de sa pensée et du sentiment, et il est fort douteux qu'il se relise. Il a reçu une forte éducation littéraire et il sait sa langue; mais il ne prétend point être un écrivain. S'il trouve dans le langage de l'atelier un mot qui n'a pas reçu et ne recevra pas ses lettres de naturalisation au Dictionnaire de l'Académie, mais qui rend ce qu'il veut dire d'une façon plus nette, plus vive, plus rapide, c'est ce mot qui vient de lui-même sous sa plume, sans même qu'il en ait conscience. Toute préoccupation

d'effet lui est étrangère, toute coquetterie est absente : évidemment il n'a pas songé un moment qu'une seule de ses lettres pourrait être un jour publiée. Rien ne lui est à cœur sinon de se livrer aussi pleinement, aussi entièrement que possible. Il écrit à la diable. J'ai pour ma part un faible pour les gens qui écrivent ainsi : il y a toujours un peu de convenu et de factice dans la correction soutenue.

Ce qui distingue cette incorrection de beaucoup d'autres, c'est qu'elle n'a rien de cherché ni de systématique. Nous avons vu de notre temps des gens, et particulièrement des artistes, affectant le jargon des ateliers et les allures débraillées, comme en un autre temps ils auraient affecté les belles manières; ils ont cru trouver là une façon de se distinguer. Delacroix ne tomba jamais dans ce vilain travers. Il avait reçu de sa famille la meilleure éducation mondaine. Comme il allait dans les salons en habit et ganté, comme il savait tenir sa place dans la société la plus élégante et la plus sévère sur l'étiquette, il se montre aussi, quand il est besoin, l'homme le plus correct dans sa correspondance. Avec les inconnus, avec les simples connaissances, il ne se laisse aller à aucune fantaisie de l'improvisation. Il observe toujours la plus parfaite politesse, une urbanité courtoise, déférente sans humilité, obligeante sans laisser-aller, exempte de toute familiarité indiscrète ou de nature à provoquer la familiarité. S'il rend service volontiers quand il le peut, il n'autorise personne à abuser de sa complaisance; s'il remercie d'un bon office, il le fait

sans s'abaisser : il garde une dignité et une réserve dont il ne permet pas qu'on se dégage à son égard. Sa bonne grâce est sans hauteur, mais aussi sans abandon, et si l'homme extérieur accepte aisément les convenances et même les obligations mondaines, on sent que l'homme intérieur entend conserver sa pleine indépendance et ne demande pas plus les confidences qu'il ne serait disposé à en faire. C'est avec quelques amis seulement qu'il se départit de cette discrétion un peu cérémonieuse, c'est avec eux qu'il s'entretient au hasard, sans choisir les mots; c'est à eux qu'il laisse voir les trésors cachés et découvre le fond de son âme. Ce sont de simples nuances, si l'on veut, mais des nuances qui en apprennent beaucoup sur un homme.

Une chose frappe d'abord dans cette correspondance : c'est le ton de parfaite modestie de l'auteur. Jamais il ne le prend de haut avec ses correspondants, restés de braves et simples bourgeois, même après que la réputation est venue et que son nom est dans toutes les bouches; ses dernières lettres ressemblent aux premières, alors qu'il était un simple étudiant, riche seulement d'espérances. Jamais il ne se considère comme fait d'une autre argile que le reste de l'humanité. Jamais il n'imagine que la destinée ait eu sur lui d'autres desseins ou réservé pour lui d'autres rigueurs que pour le commun des hommes. La chose est à noter surtout chez un homme illustre de sa génération. Il ne monte sur aucun piédestal ni sur aucun trépied, alors même que les bons et fidèles

cœurs auxquels il s'adressait le lui eussent pardonné; jamais il ne ressemble à un héros qui descend de l'Olympe et, au sortir de la société des dieux, daigne s'entretenir avec les mortels. Ses anciens camarades sont restés ses égaux, quelque distance qu'aient pu mettre entre eux et lui le talent naturel, le travail, les chances de la vie. Il vient à eux, comme jadis, la main ouverte et le cœur sur la main; pas l'ombre d'un air de protection ou de supériorité. Ce qu'il leur raconte le plus volontiers, ce sont justement ses découragements, ses faiblesses, ses défaillances, ce qu'un homme plus soucieux de sa vanité cacherait le plus soigneusement. Il n'accuse ni le sort ni l'injustice des hommes, ne se représente pas en génie méconnu et incompris : s'il parle surtout de lui à ses correspondants, c'est qu'il n'ignore pas que nul sujet ne les intéresse davantage. Ah! qu'il a raison de les traiter ainsi! Et, de toutes les égalités, n'est-ce pas en effet la première et la plus vraie que la générosité du cœur?

Si grand qu'ait pu être le génie de Delacroix, il y avait en lui quelque chose d'aussi rare : la chaleur de son âme. Ce n'est pas sous la forme la plus ordinaire dans l'humanité moderne, sous la forme de l'amour, qu'elle s'est manifestée surtout; et il y aurait là occasion à plus d'un commentaire intéressant. La passion tint sans doute une place considérable dans sa vie : on le devine à plus d'une phrase jetée çà et là. Il aimait trop la musique, la poésie, la nature, la vie, il était trop nerveux et sensible, pour que

l'amour ne le visitât pas. Mais il était trop nerveux aussi, peut-être trop fils encore du XVIIIe siècle, pour trouver dans une affection féminine la paix du cœur et la joie sereine. Il était prompt à s'enflammer, prompt à se déprendre aussi. L'amour qu'il connut, ce fut l'amour passionné, avec ses frémissements impétueux, avec ses orages et ses désenchantements : il l'appelle, avec le poète, le charme et le tourment de sa vie. Il est une lettre où il raconte avec émotion, et non sans quelque ironie à sa propre adresse, comment il se lève tout tremblant, ayant entendu un pas dans l'escalier, désagréablement affecté, lorsqu'il entr'ouvre sa porte, de se trouver en face d'un visage barbu; il en est une autre où, déjà sur le retour de l'âge, il raconte combien il est pénible de remuer, aux heures de solitude et de mélancolie, parmi les souvenirs qui dorment dans le cœur, les cendres froides des amours à jamais éteintes. Ne troublons pas ce silence.

La vraie passion de sa vie, ce fut l'amitié. Je ne crois pas que jamais homme ait plus et mieux aimé ses amis que ne le fit celui-là, se soit donné à eux plus complètement, ait été à eux d'une affection plus entière et plus constante. Guillemardet, Pierret, Soulier, ces trois noms ne peuvent plus être séparés de celui de Delacroix. Tout jeune, c'est à eux qu'il éprouve le besoin de communiquer ses joies, ses enthousiasmes, de raconter ses voyages, de faire connaître ses impressions : quand il a trouvé et compris cette *Églogue à Gallus* de Virgile qui l'a transporté,

c'est pour l'un d'eux qu'il la traduit, afin que celui-ci l'admire à son tour comme lui-même l'a admirée; si l'un d'eux voyage en Italie, il s'élance vers lui en ce beau pays dont il rêve. Ils ont chaque année leur rendez-vous fixe, le 31 décembre au soir, où ils se réunissent à tour de rôle, tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre, pour commencer ensemble en s'embrassant l'année nouvelle. Il prend part à leurs joies comme à leurs tristesses. De loin, de près, il les chérit également. Quelle fête de se retrouver après les longues séparations, de vider ensemble une bonne bouteille de vieux vin, que Delacroix aime comme il aime un bon cigare! Quelle joie de rajeunir les vieux souvenirs, de se rappeler certaine grande course faite ensemble par le froid! Il ne passe jamais par la place Vendôme sans reconnaître et saluer là-haut la fenêtre de telle mansarde où jadis ils s'assemblaient et mettaient en commun leurs espérances. C'est à eux que Delacroix dit ses peines, c'est eux qu'il entretient de sa santé si souvent chancelante, c'est à eux qu'il se confesse de cette paresse qui le prend par accès et le rend impuissant à produire, c'est à eux qu'il dira son humiliation, au moment où sa mère est morte, de ne pas sentir comme il le devrait faire l'immensité du coup qui vient de le frapper, de ne pouvoir pleurer, de se trouver le cœur dur et froid.

La nature est cruelle; elle sépare ceux qui s'étaient choisis pour vivre ensemble; la grande et éternelle séparation suit les autres. Guillemardet part le premier, puis vient le tour de Pierret; deux seulement

demeurent, du faisceau des quatre amis. Mais Delacroix n'oublie pas ceux qui sont partis : il aime à rappeler leurs noms; son cœur est resté chaud pour eux comme lorsqu'ils étaient là; en lui ils vivent toujours, et ce n'est jamais sans émotion qu'il peut songer à eux. Il aime en mémoire d'eux leurs enfants, leurs neveux. Le lecteur se sent gagné à son tour par ces élans de tendresse, ces épanchements si sincères, cette éruption du cœur qui ne s'est pas refroidie en passant sur le papier. Ah! jeunes gens, petits jeunes à qui de faux rhéteurs ont enseigné que l'homme était d'autant plus grand qu'il s'isolait davantage des autres hommes, que l'artiste devenait d'autant plus puissant qu'il se faisait plus insensible, et qu'il y avait profit pour la tête à tuer le cœur, vous à qui on l'a dit et qui croyez grandir en vous enfermant dans l'idolâtrie de votre pauvre personnalité, lisez cette correspondance, lisez ces lettres de Delacroix à ses amis, la lettre sur la mort de sa mère, la lettre sur la mort de son frère aîné : vous verrez s'il est vrai que le cœur tue le génie, ou si, au contraire, pour l'éternel honneur de l'humanité, il est vrai que la plupart des grands artistes ont été d'abord des âmes généreuses et aimantes!

III

Une âme ardente, passionnée, toujours vibrante, tel fut le fonds premier d'Eugène Delacroix. Il la porta

dans son art. Il eût pu être un poète lyrique d'un grand souffle, un historien plein de vie et ressuscitant les siècles passés, un dramaturge ou un romancier émouvant et puissant : son œil avait fait de lui un peintre. C'est de ce côté que l'appelait une indomptable vocation. Il aima la peinture avec l'ardeur qu'il portait dans l'amour, avec la constance et la chaude tendresse qu'il portait dans l'amitié. Son siècle peut le méconnaître, les coteries peuvent le repousser, la protection officielle peut l'abandonner; le gros public peut railler et rire; les injures et les quolibets peuvent pleuvoir de toutes parts : il a trouvé sa voie; il suit l'étoile qui le guide, à travers tous les précipices, en dépit des plus rudes montées où se meurtrissent ses mains et ses pieds. La voix intérieure lui dit qu'il a raison, fût-il seul contre tous, et que sur le Calvaire est l'apothéose.

Je ne crois pas qu'il y ait d'exemple, dans toute l'histoire de l'art, d'un talent de premier ordre plus longtemps et plus obstinément méconnu, plus abreuvé d'affronts. Quand, au lendemain de ses premiers et éclatants succès, le directeur des Beaux-Arts le faisait venir, c'était pour le prier, avec une généreuse commisération et dans son propre intérêt, d'apprendre à dessiner pendant qu'il en était temps encore. Quand le roi Louis-Philippe voulait bien lui commander un tableau, c'était à la condition que ce tableau « fût le moins possible un Delacroix ». L'Institut, quand il se présentait, vers 1840, jusqu'à trois fois de suite, lui fermait dédaigneusement ses portes et lui préférait

des médiocrités dont les noms mêmes sont oubliés aujourd'hui. Si quelques-uns des critiques, si un petit nombre des hommes éminents de son temps lui rendaient justice et le proclamaient le premier de nos artistes, ce n'en était pas moins à d'autres qu'allaient les récompenses, les distinctions, les commandes; et la foule applaudissait aux décisions des directeurs officiels de l'art. Quand elle s'arrêtait devant ses tableaux aux expositions, lorsqu'ils avaient eu la bonne fortune d'y être admis, c'était le plus souvent pour sourire ou se gausser, pour signaler les fautes de dessin, les exagérations de couleur, le perpétuel mauvais goût; à ses heures d'indulgence, elle se bornait à plaindre de tout son cœur le pauvre garçon qui gâtait à plaisir par sa faute de réelles et précieuses qualités. Il eût vraiment, disait-on, pu faire quelque chose, lui aussi, s'il n'eût été perdu par de déplorables systèmes, la recherche fâcheuse de l'originalité à tout prix, l'insuffisance des connaissances premières indispensables à tout artiste!

La lutte devait durer autant que sa vie. Si l'exposition universelle de 1855 fut enfin pour lui un triomphe, dès le lendemain les difficultés renaissaient. L'Institut ne consentait à lui ouvrir ses portes qu'au moment où ses soixante ans avaient sonné, de façon qu'au moins il ne pût enseigner à l'École des beaux-arts. Le Salon de 1859, selon l'expression de M. Burty, fut pour lui « un Waterloo »; ses amis mêmes ne trouvaient à invoquer en sa faveur que son passé pour le défendre, et son âge pour plaider les

circonstances atténuantes. Quand il eut fait son grand effort de la chapelle de Saint-Sulpice, quand il eut livré la dernière bataille où il avait mis son espérance, les critiques les plus bienveillants d'ordinaire n'eurent pour parler de lui que des phrases banales ou se dégagèrent par quelque note rapide aussi peu compromettante que possible.

Ainsi, de la jeunesse à la fin de sa vie, il ne cessa d'aller de désillusion en désillusion, d'épreuve en épreuve, retombant à chaque fois sur la route douloureuse, toujours se relevant, mais toujours frappé de nouveau, se heurtant sans cesse aux préjugés, aux partis pris artistiques de son temps.

C'est seulement quand on a lu la correspondance intime de Delacroix que l'on se rend bien compte de ce qu'il a dû souffrir de ces luttes incessantes, de ces meurtrissures de tous les jours. La dignité fière dont il s'entourait dans le monde n'en laissait rien percer aux yeux du vulgaire. Ce qui l'eût offensé le plus, c'eût été d'être plaint par les indifférents. A ceux-là il aimait à montrer un front serein et un visage souriant. Certes il n'était pas un faible; tout en lui était viril, le caractère et l'esprit comme la main. Plusieurs ont pu penser qu'il aimait la lutte pour la lutte elle-même, pour ses émotions tragiques, ses alternatives de succès et de revers, son mouvement et sa fièvre qui tue à la longue, mais qui fait vivre aussi et donne l'intensité à toutes les sensations. Certes il ne craignait pas la lutte, et la fièvre n'était pas pour lui faire peur; mais nous savons aussi maintenant que, s'il ne dépen-

dait pas de lui de se dérober à la lutte, s'il l'acceptait vaillamment, il n'était pas de ceux dont elle fait la suprême joie et qui courent les champs de bataille pour y trouver un jour la mort la plus rapide, d'un boulet reçu en pleine poitrine, au milieu de la fumée, du tonnerre et des éclairs. Il était de ceux que la lutte use plus encore qu'elle ne les soutient. Les vrais tempéraments d'athlètes sont les tempéraments sanguins, et tels étaient en effet la plupart des combattants de la génération de 1830. Delacroix, au contraire, était un nerveux; il suffit pour s'en convaincre de regarder, dans une des salles françaises du Louvre, le portrait où il s'est représenté, avec son front pâle, ses cheveux bas et crépus, ses grands yeux enfoncés, ses pommettes saillantes, ce visage maigre et cave, cette peau tendue sur tous les os. Robuste sans doute et résistant, mais jamais calme ni reposé, toujours excité et faisant effort. On y devine le bouillonnement incessant d'une lave intérieure. On y voit au front le pli d'une volonté toujours en alerte et qui bande les ressorts intellectuels. Sa santé physique est sans cesse éprouvée : dès la jeunesse, il est visité par plusieurs maladies; plus tard, c'est l'estomac, c'est la gorge, c'est la poitrine, la vessie enfin qui souffrent tour à tour. Il passe avec de continuelles alternatives de la production impétueuse à l'accablement. Aux dernières années, ce n'est qu'en observant un régime sévère, en partageant son temps entre l'atelier et sa paisible retraite de Champrosay, qu'il arrive à se conserver. Encore n'y réussit-il guère : il tombe, âgé de

soixante-cinq ans à peine. Il eût eu plus que personne besoin du calme et du repos, et cette paix, il ne l'eut jamais.

On imagine aisément, une fois qu'on l'a bien connu, tout ce qu'il a dû souffrir des rigueurs, des ostracismes dont il fut l'objet. Il n'était pas de ceux auxquels il plaît d'être discutés, attaqués, injuriés, que le scandale au besoin n'effraye pas, qui entendent avec joie les balles retentir sur leur épaisse cuirasse et qui considèrent comme un signe de force de compter beaucoup d'ennemis. Sensible et tendre comme il l'était, chaque coup d'épingle qui l'atteignait faisait couler son sang comme une blessure d'épée. Si sa fierté n'en laissait rien paraître, il n'en souffrait pas moins. Il avait sans doute l'ambition de produire de belles œuvres, de prendre rang parmi les artistes immortels, de laisser à travers les âges le retentissement sonore de son passage d'un jour parmi les hommes; mais il n'avait pas celle-là seulement. Il y avait en lui, et il ne s'en cache pas, de la vanité autant que de l'orgueil. Il voulait recueillir de son vivant le prix de la gloire. Il avait besoin d'être apprécié, compris, admiré. La louange, même banale, même grossière, est un encens qui le grise : c'est lui-même encore qui l'avoue. Son rêve, ce serait que ses contemporains l'acclament, mettent l'auréole autour de son front; ce serait l'ovation populaire, le triomphe magnifique, le couronnement au Capitole. En peignant les épreuves du Tasse, ce sont les siennes mêmes qu'il racontait. La foi en son génie, le suffrage de

quelques délicats ne lui suffisent pas : il voudrait voir la foule le saluer, se retourner, dire de lui comme de l'orateur athénien : « Voilà Delacroix qui passe. » Il lui faut des décorations, des récompenses, des consécrations officielles de son mérite : il convoite ardemment le titre de membre de l'Institut; il essuie par trois fois d'humiliants refus jusqu'à ce qu'on lui ait bien nettement signifié que décidément on ne veut pas de lui. Il souffre de n'avoir pas de commandes de l'État, non pour l'amour de l'argent : jamais homme ne porta plus allègrement la pauvreté et ne se soucia moins du bien-être; on le verra refuser à l'occasion les portraits les mieux payés et céder au plus bas prix ses tableaux s'ils doivent figurer dans quelque musée : mais les commandes officielles sont pour lui le signe du rang qu'occupe un artiste parmi ses contemporains. Il est tout heureux, malgré les ennuis, le découragement et les fatigues, d'être élu comme membre du jury; il est tout heureux que l'empire l'ait choisi pour faire de lui un membre de la Commission municipale de Paris. A soixante ans, ce hochet des palmes vertes le tente et l'appelle encore; et quand il fait un honneur à l'Académie en consentant à poser sa candidature, c'est lui qui se croit honoré. Sa candidature est pour lui une grosse affaire ; il n'épargna ni les pas, ni les visites, ni les sollicitations. Il reçoit les compliments de ses amis avec allégresse, comme naguère il était tout fier de figurer dans les cortèges et les cérémonies officielles, fussent-elles, somme toute, ennuyeuses. Que l'on comprenne bien un tel homme,

qu'on lise ses remerciements si empressés, sitôt que quelque critique, comme Thoré, Théophile Silvestre ou M. Charles Blanc, a parlé avantageusement de lui; qu'on voie avec quel soin il s'applique à conserver la bienveillance de ceux qui se sont pour lui montrés bienveillants : on sentira combien il a dû souffrir et des attaques de quelques-uns et des dédains du grand nombre.

Quelle force donc l'a soutenu pendant quarante années? On le sait déjà; ç'a été la passion dont il aimait son art. Cette passion s'était emparée de ses entrailles, de son cerveau, de son cœur. Un démon s'était saisi de lui, un démon qui était son génie et le forçait à être jusqu'au bout son esclave, son souffre-douleur, son martyr. Quand il fit son tableau de Mazeppa lié à un cheval fougueux, emporté à bride abattue à travers les précipices et les steppes, les monts et les vaux, il ne devait pas avoir besoin de la comparaison romantique alors à la mode pour reconnaître son histoire en cette légende. Souvent cette destinée de l'homme qui a placé trop haut son idéal, qui s'est imposé les travaux d'Hercule pour conquérir l'Olympe, cette ambitieuse destinée lui pèse. Il est heureux lorsqu'en un voyage il peut abdiquer sa volonté, s'échapper à lui-même, abandonner sa liberté et sa responsabilité aux mains de l'hôte qui l'a reçu : il est las de ces combats stériles, de ces espérances qui n'aboutissent le plus souvent qu'à d'amères déceptions : il envie ceux qui peuvent se contenter de tracer leur paisible sillon, goûter les douces joies de

la vie. Il voudrait éteindre la flamme intérieure qui le dévore; il souhaiterait pour ses enfants, s'il en avait, qu'ils fussent bien médiocres, bien aisément contents à bon marché, bien « bêtes »; je crois que le mot y est. Mais il ne dépendait pas d'Hercule, quoi qu'en ait dit le sophiste, arrivé à l'entrée de la double route, de suivre la volupté plutôt que la vertu : il ne dépendait pas de Delacroix de se contenter des plaisirs dont le vulgaire se contente. Un jour il était parti de Paris après quelque travail terrible où il s'était surmené, épuisé, fourbu, mécontent de lui et de son œuvre, vaincu et abattu : il n'était pas de quelques jours à la campagne, fût-ce à Nohant, chez Mme Sand, il ne s'était pas plus tôt reposé dans les conversations, le grand air, les longues promenades, qu'aussitôt les rêves, l'ambition, la fièvre de produire s'emparaient de nouveau de lui. De superbes conceptions s'agitaient en sa tête, ne lui laissant pas de paix qu'il ne se fût donné tout à elles et ne les eût rendues visibles et sensibles : et vite il écrivait à un ami pour qu'on lui envoyât en hâte de la toile, ses pinceaux et sa boîte à couleurs. — Il rentrait souvent en sa chambre solitaire, attristé de ce qu'il avait vu et entendu, navré de l'effet que lui avait fait à lui-même, une fois hors de l'atelier, tel tableau pour lequel il avait eu de la complaisance : il s'était juré sans doute à lui-même de ne plus toucher un pinceau; et il n'était pas deux heures dans son atelier que la vue de sa palette, de son chevalet, de ses travaux commencés, tout cela le ressaisissait. Il entendait d'irrésistibles appels, il

se remettait à rêver d'immortalité; il sentait que là seulement il était heureux, satisfait : il n'eût pas voulu changer cet enfer contre le paradis des anges.

J'imagine que bien souvent, avide de succès et d'applaudissements comme il l'était, il se demandait ce qui pouvait réussir, ce que voulait le goût de ses contemporains. Il cherchait par où d'autres avaient plu : il se proposait de plaire comme eux. Mais cela aussi ne dépendait pas de lui. Pas plus que le pommier ne peut produire des prunes, Delacroix ne pouvait faire de l'Ingres, de l'Abel de Pujol ou du Heim. Toute sa nature protestait contre l'art académique alors à la mode. Sa probité intellectuelle se révoltait contre des théories qu'il jugeait fausses, si triomphantes qu'elles fussent. Plus il s'appliquait, plus il réfléchissait, plus il regardait la nature et les maîtres, plus il concentrait sur un sujet les forces de son esprit; plus il se disait que c'était lui qui avait raison et les autres qui avaient tort, que la couleur, la lumière étaient bien telles qu'il les voyait, que dans une action la vie se manifestait bien ainsi, par l'énergie de tous ceux qui y prennent part et non par des poses correctes et apprises en face de la table à modèle. Il sentait tout cela et l'enthousiasme le reprenait; il se disait que les écailles tomberaient enfin des yeux du public, que la porte était entr'ouverte, qu'il ne fallait plus qu'un robuste coup de bélier pour abattre les dernières résistances; et il s'acharnait avec rage à sa nouvelle composition, dont le résultat devait être le plus souvent quelque nouveau scandale.

De là le caractère de l'œuvre de Delacroix, œuvre étonnante, toute vivante et émue, virile et nerveuse, pleine de fougue et d'emportement, faite de fièvre et qui donne la fièvre, mais à laquelle une qualité a toujours manqué, la première dans les choses de l'art : la sérénité. Il a la force et la puissance; il n'a jamais connu le calme et la paix; il n'a pas produit dans la joie et l'épanouissement heureux des facultés; il est de la race des Titans, non de celle des Olympiens. D'autres ont eu comme lui la fougue, la passion, l'imagination sans cesse en travail, un Titien, un Tintoret, un Rubens surtout, celui de tous auquel il fait le plus songer; et pourtant l'impression de leurs œuvres ne ressemble point à celle que laisse la sienne. On sent que tous ceux-là ont été des heureux en regardant leurs peintures, que la vie leur a souri, qu'ils n'ont eu qu'à suivre le flot facile qui les entraînait : il n'est pas besoin d'avoir regardé dix toiles de Delacroix pour deviner que la vie de l'artiste a été une vie de luttes et de souffrances.

Telle est l'impression qu'emporte le spectateur, même de ce plafond du Louvre, l'œuvre à mon goût la plus complète, la plus extraordinaire d'Eugène Delacroix, ce *Triomphe d'Apollon* qui n'a de parallèle à craindre avec aucun des chefs-d'œuvre qui se pressent dans les salles voisines. Ce qui a surtout tenté et inspiré l'artiste, ce sont ces convulsions de monstres difformes dont le dieu vient purger le monde, c'est le serpent qui se tord avec des mouvements de douleur et de rage, roulant ses effroyables anneaux,

dressant sa tête furieuse et impuissante, vomissant les poisons avec son sang. Le dieu lui-même, qui monte au ciel sur son char d'or, emporté par ses chevaux éblouissants, au milieu d'un nimbe de lumière, n'a rien ni dans l'attitude ni dans son visage de cette majesté superbe, de cette sereine splendeur que la Grèce n'eût point séparée de la victoire d'Apollon. Il s'assure sur ses jambes écartées, il s'efforce à bander son arc, il se tend pour lancer ses flèches. C'est un mortel qui combat et qui vainc : ce n'est pas un dieu qui triomphe dans sa puissance souveraine. Il est bien l'image de Delacroix lui-même.

Que l'on fasse pour quelques instants un beau rêve : que l'on imagine Delacroix, au lieu de se voir contesté toute sa vie, accueilli et salué comme un maître dès ses débuts, voyant sa renommée grandir à chaque œuvre nouvelle, entouré de disciples enthousiastes et respectueux, marchant de triomphes en triomphes, distingué par les rois, proclamé le premier entre les premiers, joyeux de ces hommages, jouissant de cet encens, toujours emporté cependant par la sainte passion de l'art et cherchant sans cesse à se dépasser lui-même après avoir dépassé les autres, un dieu rayonnant de lumière et montant dans la gloire comme le soleil s'élève à l'orient, quelque chose en un mot comme ce que fut en son siècle un Raphaël : quelle différence entre son œuvre faite en de telles conditions et celle qu'il nous a laissée! Comme son âme tendre et sensible autant qu'affamée d'admiration se fût librement épanouie dans cette

atmosphère de bonheur! Comme il eût marché d'un pas plus libre et plus sûr! Comme tout ce qu'il y avait en lui d'inquiet se fût apaisé, comme tout ce qu'il y avait de nerveux se fût détendu! Comme, sans rien perdre de son énergie, il eût plus souvent uni avec le mouvement la grâce et l'harmonie! Comme il se fût approché plus souvent de l'éternelle et sereine beauté! Ce n'est pas impunément qu'un artiste vit en lutte avec tout un siècle. De même que les plantes, pour fleurir, ont besoin de rosée et de soleil, l'artiste a besoin pour s'épanouir de sourires et de joie. Quand il persiste, malgré le mauvais vouloir qui l'entoure, à faire son œuvre; quand, n'ayant pas été accepté, il s'obstine à s'imposer, il est obligé alors de se faire un combattant : il excite ses nerfs, il tend son énergie, il étouffe peu à peu ce que la nature avait mis en lui de grâce souriante, de bonheur de vivre, d'amour de la paix, d'insouciant abandon; son front porte toujours les cicatrices de la mêlée. On ne saura jamais de combien d'œuvres qui eussent été les plus belles nous a privées l'injustice de la France de Louis-Philippe pour le grand peintre qui eût pu être sa gloire.

Mais, hélas! ce rêve que je forme n'est qu'un beau rêve : ni le temps de Delacroix n'était en état de le comprendre, ni lui-même n'était l'homme qui peut attirer à lui et retenir les enthousiasmes de la foule.

IV

Il était venu trop tôt au monde. A l'école charmante de Watteau, si vite tombée dans l'affectation et la mièvrerie, vers la fin du XVIIIe siècle, l'école de David avait succédé. Par lassitude de la coquetterie affectée, de la poudre à la maréchale et des paniers, par l'effet de ce grand souffle de philosophie et de liberté qui passait sur la France, apportant avec lui la Révolution de 1789, l'art s'était reporté vers les grands sujets, vers les mouvements nobles et majestueux, vers cette solennité qu'il est si aisé au premier abord de confondre avec la grandeur, vers l'imitation un peu idolâtrique de l'antiquité. Il s'était fait grec et romain, s'inspirant des attitudes froides et superbes de la sculpture. Il fallait maintenant que le mouvement, une fois imprimé, s'accomplît et suivît son cours. C'est par David, c'est par Prudhon, c'est par le baron Gérard, par Guérin qu'avait été faite l'éducation artistique de la génération des premières années de ce siècle. Géricault était mort trop tôt pour exercer sur elle toute l'action dont il eût été capable. Combien un audacieux comme Delacroix, substituant la violence des mouvements à la correction des poses académiques, ne devait-il pas l'étonner et la scandaliser!

Encore s'il n'avait eu à lutter que contre les pâles disciples du baron Gérard ou de Guérin! Mais juste

à ce moment un élève, un digne élève de David, fait pour être maître à son tour, Ingres, venait d'apparaître. Contesté pendant de longues années, il avait fini par s'imposer par sa volonté, par ses qualités fortes et consciencieuses. En même temps qu'il restait fidèle, par son soin de la dignité et de la noblesse, par la correction du dessin, par l'attitude sculpturale de ses figures, à l'étude de l'antiquité si chère à son maître, il rajeunissait l'école de David par l'imitation des grands peintres de la Renaissance italienne, de Raphaël surtout, par l'étude du modèle vivant, patiemment observé, dont il s'appliquait à dégager l'éternelle et idéale beauté. En présence du novateur qui venait briser les statues du temple, tous les fidèles de l'école classique se pressèrent avec ardeur autour du jeune pontife de la religion menacée. Et ce jeune pontife avait naturellement tout ce qu'il faut pour faire un Joad, un Julien, un Philippe II, un grand inquisiteur terrible et redoutable : la foi robuste, l'esprit étroit, la volonté invincible d'où sortent les partis pris implacables, les intolérances d'autant plus farouches qu'elles ont la conscience de n'agir que pour la cause de la vérité et pour le bien de tous. L'organisation artistique de la France avait rendu la tâche singulièrement facile à une telle orthodoxie. Avec l'Institut, avec la direction des Beaux-Arts, avec l'enseignement de l'École, se trouvait livrée en ses mains, on peut le dire, la France tout entière. Elle tenait les commandes de l'État, elle tenait les plus hautes distinctions honorifiques, l'argent avec la gloire; elle

tenait la direction, elle tenait l'instruction de la jeunesse; qui pouvait espérer d'avoir raison contre elle?

A la vérité, une formidable poussée intellectuelle s'accomplissait en notre pays. Le romantisme avait surgi. Plein de témérités et d'audaces, déclarant la guerre aux faux Grecs et aux faux Romains, amoureux de la nature, du lyrisme, des études historiques, de la couleur et du mouvement, cherchant l'originalité à tout prix, fût-ce dans l'imitation du moyen âge et de l'étranger, rêvant de tout renouveler dans ses superbes confiances, le romantisme avait la prétention d'apporter au monde la formule de l'art moderne. En littérature, il était vite devenu le maître du champ de bataille. Il faut bien le dire, il n'avait rencontré devant lui ni parmi les aînés, les Ducis, les Arnault, les Jouy, les Lebrun, un maître comparable à David; ni dans la jeune génération, un jeune maître digne d'être mis en parallèle avec Ingres. Il avait eu la partie facile. L'Université seule lui avait opposé une résistance longue et acharnée; mais notre race, plus curieuse, quoi que l'on ait pu faire jusqu'ici, de la littérature que des arts du dessin, revenait plus volontiers, pour les corriger et au besoin réagir contre elles, sur les leçons classiques reçues au collège, que sur les doctrines artistiques enseignées par les maîtres de dessin. Tandis que, dès 1840, la partie était gagnée pour Victor Hugo, son mérite presque unanimement reconnu, tandis qu'il entrait à l'Académie française, que bientôt il devenait pair de France, Delacroix, et pour vingt années encore, avait

toujours à combattre; l'Académie des beaux-arts le repoussait sans pitié : il ne réussissait même pas toujours à forcer les portes des Salons.

Lui-même était le plus grand obstacle à son succès. On eût dit qu'il prît plaisir à froisser toutes les habitudes, tous les goûts artistiques de ses contemporains. Révolutionnaire par le choix de ses sujets, il ne l'était pas moins par la façon de les traiter. Il déconcertait par ses séries de tableaux, qui allaient sans cesse de l'histoire profane à l'histoire sacrée, du temps présent au moyen âge, de la France à l'Orient, des légendes poétiques à la nature; il déconcertait par la violence désordonnée qu'il introduisait dans ses personnages, par le heurt de ses compositions, la tension des bras et des jambes au grand détriment de l'élégance plastique; il déconcertait par son coloris éclatant et hardi à une époque où tout le monde voyait gris et était convaincu de bien voir en voyant ainsi; il déconcertait surtout, et c'était là le plus grave, par l'aspect rude et inachevé de ses toiles : il semblait exposer des esquisses et non pas des tableaux finis. Le goût français aime par-dessus tout la peinture bien lisse, dont les contours sont soigneusement fondus, où nul trait n'est accentué trop fortement, la peinture qui rend agréablement les apparences. Il l'aime encore — le succès de tel que l'on peut citer en est bien la preuve — il l'aimait plus encore en 1840. De cette correction et de ce fini de l'épiderme, Delacroix était dédaigneux. Quand il avait rendu l'énergie des expressions, donné la vigueur

aux traits, il considérait son œuvre comme terminée; il avait peu de goût pour le blaireau affadissant. Il n'en fallait pas plus pour que l'on en conclût qu'il avait l'amour du laid et qu'il voulait imposer des monstres à l'admiration du public.

C'eût été assez de tenter une de ces réformes à la fois et de parvenir à la faire accepter : mais Delacroix les tentait toutes ensemble. On convenait certes qu'il y avait en art une place à faire à quelques-unes des aspirations modernes; la génération de 1830 ne demandait pas mieux que d'aller plus loin que David, plus loin que M. Ingres. Mais d'aller jusqu'à Delacroix, elle n'y pouvait consentir. Le temps des audaces décisives était passé; on était en art comme en philosophie, comme en politique, pour les demi-mesures, pour les transactions, pour le juste milieu. La bourgeoisie qui avait fait la révolution de 1830 s'était vite épouvantée de ses propres audaces. Même en littérature, elle marchait maintenant vers une réaction modérée. Elle se reprenait à admirer Casimir Delavigne, elle saluait l'aurore de Ponsard. Elle trouvait dans Auber et dans Scribe son idéal de la musique et de la comédie, comme en M. Guizot et M. Duchâtel, ou en M. Thiers, ou en M. Odilon Barrot, son idéal de la politique. Le juste milieu triomphait, et Paul Delaroche était le peintre favori de la France de Louis-Philippe comme de la famille royale. Il était tout à la fois classique et romantique; son dessin était correct et sa couleur aimable. Il avait du mouvement et de la dignité, des recherches historiques et du

souci des règles; et quelle conscience au point de vue du métier! Les moindres détails d'un tableau de lui étaient exécutés avec autant de soin que les parties essentielles; le plus exigeant n'y pouvait rien reprendre, car il était sage par-dessus tout. Quel chef-d'œuvre d'exécution que les bottes de son *Cromwell!* Pourquoi, hélas! Delacroix, mieux doué encore et qui eût pu être un Delaroche supérieur, s'obstinait-il, malgré tant de bons avis, à gâter ses rares qualités en restant un fou!

La France de Louis-Philippe ne pouvait être autre qu'elle n'était, ni juger autrement qu'elle ne jugeait. Il ne dépendait pas davantage de Delacroix d'être l'homme de cette France, de s'en emparer et de la conquérir, de l'élever peu à peu, de la conduire vers cet idéal qui était le sien. C'est ici qu'il faut s'arrêter, car nous touchons à ce qui fut le côté faible et incomplet de cette puissante nature. S'il échoua dans l'œuvre de sa vie, ce fut par sa propre faute autant que par la faute du temps et des circonstances.

V

A part l'originalité, il n'avait rien de ce qui fait les chefs d'école. Le chef d'école, le grand artiste d'un âge est celui qui en porte et en réfléchit en lui les aspirations, qui donne la forme précise et supérieure aux sentiments que tous portent en eux, en qui tous se reconnaissent et s'applaudissent, qui dirige son

siècle en le comprenant, semblable à ces arbres puissants dont les branches fleurissantes tirent leur sève toujours jeune du sol où plongent ses racines. Delacroix n'était pas celui-là. Par plus d'un côté, sans doute, il était vraiment fils de son siècle. Nul, à ses brillants débuts, n'en avait mieux représenté les rêves, les émotions généreuses, les ardentes curiosités. Le *Massacre de Scio*, le *Sardanapale*, le *Combat du Giaour et du Pacha*, sont de proches parents des *Orientales;* la *Liberté sur les barricades* ne peut être comparée qu'au dithyrambe intitulé *Dicté après juillet 1830;* l'*Entrée des croisés à Constantinople*, le *Marino Faliero*, les *Deux Foscari*, la *Mort de Charles le Téméraire*, sont inspirés du même souffle historique et dramatique qui anime *Notre-Dame de Paris*, *Hernani* ou *le Roi s'amuse*. Malheureusement l'accord entre Delacroix et ses contemporains ne se pouvait soutenir. Comme la plupart des âmes tendres et délicates, il était un timide. La confiance seule de l'amitié pouvait le décider à se livrer. Sitôt qu'il ne se sentait pas entouré de la sympathie, comme réchauffé par elle, il se repliait et se renfermait en lui-même. Comme la plupart des âmes délicates encore et des timides, il était mélancolique, plus affecté par les chagrins qu'excité par les joies, voyant volontiers le côté triste et pénible des choses, regardant l'avenir sans grandes illusions. Sa correspondance n'est à coup sûr ni découragée ni plaintive; mais ce que l'on y trouve le plus rarement, c'est l'entrain, c'est la bonne humeur, c'est l'insouciance heureuse. Il « ru-

minait » volontiers, comme l'on dit, et ceux qui ruminent ne sont pas les joyeux. Quelle différence, par exemple, entre les lettres de Delacroix et celles d'Horace Vernet, toujours si aisément philosophe, si amusé de tout, si promptement satisfait des hommes et des choses, si content des autres et de lui-même! Certes, je ne dirai de mal ni des timides ni des mélancoliques : ils sont souvent parmi les plus rares entre les hommes. Mais il faut bien l'avouer, ce n'est pas à eux qu'appartient l'empire sur leur génération. L'humanité aime dans ceux qui ont la prétention de la diriger les tempéraments décidés, bruyants, en dehors, les gens qui se posent hardiment, fût-ce le poing sur la hanche, se livrent tout entiers, au premier venu, à l'ennemi comme à l'ami; elle aime les gens qui vont droit devant eux, sans inquiétude ni doute; elle aime les gens gais, heureux, de bonne et solide santé, qui ont bon estomac et grosse voix, rient haut et fort : la gaieté est pour elle le premier signe de la santé et de la force. Delacroix eût été bien heureux que l'on vînt à lui; mais, par orgueil et timidité tout à la fois, il ne faisait rien de ce qu'il fallait ni pour appeler ni pour retenir. Il était étranger à cet art qui, il faut bien le dire, ne va guère sans un peu de charlatanisme, de poudre jetée aux yeux et de savoir-faire : l'art de fonder et d'affermir une réputation, de louer pour être loué, d'assembler des disciples et de leur inspirer la foi, de former un parti en face d'un autre parti, d'opposer des intrigues à d'autres intrigues, de forcer enfin les adversaires

eux-mêmes à compter avec un général que suit une armée. Il avait le goût de la domination sans ce qui fait le dominateur, c'est-à-dire avant tout le don de vivre des passions d'un temps et le talent de les conduire tout en les partageant. Il ne livrait de lui-même au public que ses œuvres, jugeant que c'était assez pour s'imposer : et un temps vint bientôt où, dans ces œuvres, l'élite même du public cessa de se reconnaître.

Froissé, fatigué, de plus en plus timide et mélancolique, il se tint de plus en plus à l'écart de la foule ; il vécut de plus en plus en lui-même et pour lui-même : poursuivant son travail avec une passion acharnée et une indomptable ténacité, enfermé dans son atelier avec ses pensées et ses conceptions, ne demandant plus au monde qu'un peu de distraction et de repos, se faisant sauvage, redoutant les visages nouveaux. Il avait pendant quelques années ouvert un atelier en face des ateliers officiels pour propager ses doctrines artistiques, pour prêcher à des jeunes gens la bonne nouvelle, pour se former des disciples. Il y renonça bientôt. Il se dit qu'il perdait là un temps qui pouvait être mieux employé par lui. Il sentit aussi qu'il n'avait ni le goût ni le tempérament d'un chef qui conduit, qui discipline, qui fanatise et qui entraîne.

C'est ainsi qu'il allait se séparant du siècle, à mesure qu'il avançait dans la vie et qu'il eût dû y compter davantage. Il multipliait ses productions sans conquérir pour cela l'autorité. Il suivait sa voie propre,

parcourant une série d'évolutions toutes personnelles, très intéressantes pour le critique en leur développement sans cesse renouvelé, mais qui avaient peu de chose à voir avec les évolutions que le siècle parcourait de son côté. Peu à peu son siècle et lui finirent par ne se plus comprendre. Lui qui avait si bien senti et célébré la révolution de 1830, il n'entendit rien à la révolution de 1848. Il en fut effaré et apeuré comme un simple bourgeois. Tout le mouvement politique des esprits depuis dix-huit années lui avait échappé; et, au lendemain du 2 décembre, il compta comme un honneur l'humiliation pour un homme de sa valeur d'être mis dans une commission municipale administrative. Il continuait avec une infatigable ardeur ses compositions de toute sorte. De temps en temps une page d'une éclatante magnificence arrachait à tous ceux qui avaient quelque sentiment de l'art une explosion d'admiration, comme le jour où l'on vit pour la première fois le superbe plafond de la galerie d'Apollon. Mais le plus souvent ni le sujet, ni la composition, ni l'exécution n'étaient ce qui répondait au sentiment de l'heure présente. Le langage qu'il parlait n'était pas fait pour être entendu. Il est telle œuvre de lui — je citerai pour ma part la décoration de Saint-Sulpice — qu'après bien des années nous ne parvenons pas à comprendre encore.

C'est le dernier mot qu'il faille dire à propos de Delacroix. Durant ses vingt-cinq dernières années, il a été un solitaire. C'est peut-être entre tous les grands artistes le trait qui le marque. Son œuvre reste l'une

des plus puissantes, des plus originales, des plus individuelles qui soient. Précisément, en se concentrant en lui-même, il a poussé jusqu'à leur dernière limite et ses qualités et ses défauts. Il n'a pas eu sur son siècle l'influence qui eût pu être la sienne. A part la petite école des orientalistes, à laquelle il a donné le branle et dont il est resté le maître sans rival; à part deux ou trois artistes de goût, comme M. Robert-Fleury, qui ont essayé de lui prendre quelques-unes de ses qualités; à part une demi-douzaine de copistes maladroits qui n'ont réussi qu'à montrer sa grossière caricature, Delacroix est demeuré presque sans disciples. Celui qui fut le plus grand nom du siècle dans la peinture française a durant quarante années produit sans relâche; et cependant, s'il n'avait pas vécu, s'il n'avait pas produit, il n'est pas certain que l'art français fût aujourd'hui sensiblement différent de ce que nous le voyons. Lorsque le temps est venu où justice lui a été rendue enfin, l'heure était passée où il eût pu exercer une influence dominante. Les jeunes gens l'étudient depuis quinze années, mais comme un artiste d'un autre âge, comme ils étudient Rubens, Michel-Ange, Velasquez, pour s'exercer dans la société d'un maître, mais non pour faire comme lui. S'ils songent à lui dérober quelques-uns de ses secrets de coloriste, leur ambition ne va guère plus loin. Il a passé dans notre ciel comme un météore éblouissant. La beauté durable de ses œuvres véritablement belles n'en est pas diminuée ; mais la France y a grandement perdu. Toute composition

artistique où l'auteur a réuni, avec une pensée robuste et personnelle, une exécution puissante, est sûre de vivre; mais quel maître a remplacé, quel maître remplacera, et pour nos artistes arrivés aujourd'hui à cet âge de la pleine virilité où l'on n'apprend plus, et pour ceux qui se lancent dans la carrière pleins d'ardeur et désireux de bien faire, celui qui eût mérité d'être le chef du chœur, la colonne lumineuse d'Israël, et qui n'a ni pu ni su l'être? Aujourd'hui l'école académique et le génie romantique gisent également vaincus. La mort a fait la paix en faisant le silence sur la grande querelle des Montaigu et des Capulet. Entre ces deux débris, l'âge moderne cherche à tâtons sa voie. L'art hésite, inquiet et incertain. L'habileté de la main, le savoir consciencieux, l'honnêteté des intentions se dépensent au milieu de ce chaos obscur, le plus souvent sans produire un résultat utile. Qui mettra fin à ces incertitudes? En quel point du ciel apparaîtra l'aurore? D'où viendra le Messie nouveau? C'est à la France elle-même qu'est la parole. Le grand poète, le grand homme politique, le grand philosophe, le grand peintre, c'est toujours d'abord la nation d'où ils sortent; et le jour où la France voudra vraiment quelque chose dans l'ordre de l'intelligence et de l'art, le jour où elle aura la conscience de ce qu'elle veut, n'en doutons pas, il se trouvera toujours quelqu'un parmi les trente-cinq millions de ses enfants qui sera capable de l'exprimer.

Février 1879.

COROT

L'année 1875, à ses débuts, a été cruelle pour l'art français. Le 18 janvier mourait François Millet; le 23 février est mort Camille Corot. A quelques semaines l'un de l'autre ont disparu deux des représentants les plus illustres, les plus originaux de la peinture contemporaine. Tous deux, par des titres divers, méritaient également le nom glorieux de « maître », ce nom si facilement prodigué par l'engouement ou par la mode.

Nous venons d'avoir à l'École des beaux-arts [1] l'exposition de Corot. Tout ce que Paris compte de personnes s'intéressant à l'art l'a visitée : c'est hier même qu'elle a fermé ses portes. Elle a été loin sans doute d'offrir réuni tout l'œuvre de l'artiste. Les amis de Corot n'estiment pas à moins de quatre ou cinq milliers les toiles exécutées par l'infatigable travailleur dans le cours de sa longue vie, et nous en avons vu au quai Malaquais quelques centaines seulement. On

1. Cet article a été écrit au mois de juillet 1875.

y regrettait de fâcheuses lacunes, et plusieurs des plus exquises productions n'y figuraient pas, soit à cause de la distance, soit à cause du mauvais vouloir jaloux des propriétaires : elle n'en offrait pas moins l'occasion de suivre l'ensemble de cette existence si bien remplie, et nul moment n'est plus opportun pour rassembler les traits de l'artiste heureux et sympathique, dont le nom restera inscrit au livre d'or de la gloire nationale.

S'il était un peintre pour lequel une exposition fût inutile, il semblait que celui-là dût être Corot. Nous croyions tous le bien connaître. On le rencontrait à chacun de nos salons annuels. On apercevait chaque jour, pour ainsi dire, en se promenant dans Paris, aux vitrines des marchands, sa signature sur des toiles d'une valeur inégale, mais toujours aisées à reconnaître dès le premier coup d'œil. Cette exposition devait pourtant révéler aux jeunes générations un Corot nouveau pour elles, celui que ses contemporains appelaient le Corot de la première manière. Celui-là sans doute n'est pas pour nous et ne sera pas non plus pour la postérité le grand Corot; mais, sans le premier Corot, qui peut dire que le second eût existé? Comment ne pas regarder avec une curiosité bienveillante les premiers et longs efforts d'où un résultat si admirable devait sortir! Les artistes les plus intéressants à étudier, ce sont ceux qui, nés à la fin d'un art et au commencement d'un autre art, ont suivi d'abord la voie où tout le monde marchait, mais qui bientôt ont senti, tandis qu'autour d'eux tant

d'autres se tenaient satisfaits, que la voie suivie n'était pas la véritable; qui se sont cherchés longtemps, qui se sont trouvés enfin; qui, en se trouvant, ont révélé au siècle un monde nouveau, donné à leurs contemporains la conscience de ce qu'ils sentaient vaguement, ouvert aux travailleurs une carrière désormais facile. Le cap de Bonne-Espérance est doublé, la terre de Colomb est découverte. Élancez-vous maintenant, hardis navigateurs!

I

Corot est un fils du XVIIIe siècle. Il était né en 1796. Il grandit au milieu de cette imitation de l'antiquité si ardente, si inintelligente souvent, où le Directoire avait voulu copier Athènes, où l'Empire s'efforça de copier Rome. David, Gérard, Guérin, Prudhon, talents de valeur si différente, étaient les peintres alors en possession de la vogue, ceux dont les ouvrages durent les premiers frapper ses regards curieux. Nul homme, si libre d'esprit qu'il le devienne plus tard, ne s'affranchit entièrement des premières origines; et dans les nymphes de Corot, dans ces Amours qu'il aima toute sa vie, au soir de sa vie surtout, à faire voltiger sur ses gazons revêtus de vapeurs, qu'il forma en rondes sous les ombres de ses arbres et au bord de ses eaux, il n'y a pas besoin sans doute d'être un grand docteur en critique pour retrouver le souvenir et l'impression des Amours et des nymphes de Prudhon et tous les

souvenirs d'une première éducation enchantée des images antiques. On ne lisait pas alors encore les idylles d'André Chénier, mais sa poésie n'était-elle pas un peu partout?

On sait l'histoire de la jeunesse de Corot. Elle a été partout racontée. Sa mère tenait un magasin fort achalandé de modes et de rubans à l'entrée de la rue du Bac, tout près du Pont-Royal ; elle y avait gagné une agréable aisance. Son père, employé à la ville, était un bourgeois très correct, toujours cravaté de blanc, solennel et guindé. Le jeune Camille fit ses humanités à Rouen. Les humanités finies, l'honnête bourgeois qui faisait de l'art un cas médiocre, selon l'usage des bourgeois d'alors, voulut que son fils embrassât une profession sérieuse, « où l'on gagnât » : il le fit entrer comme commis chez deux ou trois négociants de Paris pour y apprendre un métier profitable. Mais les patrons trouvaient que le jeune commis n'avait guère de cœur au métier, et le commis, lui aussi, n'avait guère de goût pour la flanelle ou le calicot; il se sentait appelé à faire de la peinture. Après huit années de résistance, le père consentit enfin à ce que son fils fût artiste, puisqu'ainsi le voulait-il. « Je te ferai, lui dit-il, une pension de 1500 livres; ne compte jamais sur autre chose, et vois si tu peux te tirer d'affaire avec cela. » — Et Camille, bien ému, de répondre en embrassant son père : « Je vous remercie, c'est tout ce qu'il me faut et vous me rendez très heureux. »

Laissons ici la parole à M. Henri Dumesnil, auteur

des *Souvenirs intimes* sur Corot [1]. Nous aurons plus d'un emprunt encore à faire à ces *Souvenirs*. L'auteur a eu l'heureuse habitude d'écrire à l'instant même tous les détails donnés par Corot sur lui-même dans ses vives causeries, et nous sommes ici en face de la vivante réalité.

« Aussitôt qu'il fut libre, le jour même ou à peu près, juste le temps nécessaire pour être muni des outils de l'artiste, il fit sa première étude au centre de Paris, tout à côté de la maison paternelle; il descendit sur la berge de la Seine, non loin du Pont-Royal, en regardant vers la Cité, et, plein de joie, se mit à peindre.

« Tous ceux qui ont eu accès dans l'atelier de Corot connaissent ce début de son pinceau conservé avec amour, et dont il se plaisait à raconter l'histoire, parce qu'elle lui tenait doublement au cœur. En nous montrant cette étude, il dit : « Pendant que je faisais ça — il y a trente-cinq ans — les jeunes filles qui travaillaient chez ma mère étaient curieuses de voir M. Camille dans ses nouvelles fonctions et s'échappaient du magasin pour venir là et regarder. Une d'elles, que nous appellerons Mlle Rose, accourait plus souvent que ses compagnes. Elle vit encore, est restée fille, et me rend visite de temps en temps : elle était encore ici la semaine dernière. O mes amis, quel changement! et quelles réflexions il fait naître! ma peinture n'a pas bougé, elle est toujours jeune, elle donne l'heure

1. *Corot, souvenirs intimes*, par M. Henri Dumesnil. Rapilly, éditeur. 1875.

et le temps du jour où je l'ai faite; mais Mlle Rose et moi, que sommes-nous? »

C'est ainsi que, dès la première heure, Corot, suivant son instinct, allait droit à la nature. Mais il était deux choses avec lesquelles un paysagiste qui débutait en ce temps-là avait à compter : les procédés de la peinture, le genre du paysage historique. C'est en 1823 qu'il faisait sa première étude de la Seine : il allait lui falloir trente années avant de se dégager entièrement de l'une et de l'autre influence.

Le « paysage historique » régnait alors dans toute sa splendeur. Pour consacrer sa gloire et l'assurer à jamais, l'Institut avait précisément, quelques années avant la date où nous sommes, fondé le prix de Rome du paysage historique. Durant un demi-siècle, ce prix fut distribué tous les quatre ans. Le premier lauréat fut Michallon, dont les débuts avaient eu de l'éclat. Corot entra dans l'atelier de Michallon; mais, deux ans après, son jeune maître mourait, et, des mains de Michallon, Corot tombait dans celles du classique Édouard Bertin.

Ce fut vraiment une époque curieuse dans l'art français que le temps du paysage historique. Elle tentera peut-être un jour quelque historien de l'art.

Au XVII[e] siècle, l'un des artistes les plus puissants, les plus originaux qu'ait produits notre pays, avait été voir l'Italie et s'y était fixé; il avait été frappé par les lignes grandioses des montagnes, par les formes superbes des chênes verts et des pins parasols, par les grands horizons de la campagne romaine. Au mi-

lieu de cette nature il avait évoqué les souvenirs de l'antiquité, fait revivre la Grèce et l'Italie d'autrefois. Tandis qu'à cette même époque les paysagistes hollandais enfermés dans leur pays — et, il faut bien le dire aussi, médiocrement pourvus d'instruction classique — regardaient la Hollande, peignaient ses gras pâturages, ses canaux, ses moulins, ses larges fleuves aux rives basses, son ciel tour à tour brumeux ou traversé de nuages, sa mer agitée ou paisible sillonnée de voiles sans nombre, Poussin avait fait en Italie une œuvre bien différente, l'œuvre d'un fils pieux de la Renaissance française toute pleine de reconnaissance et d'admiration pour l'Italie, toute nourrie de souvenirs classiques. On admira justement Poussin; et, comme il arrive si souvent dans notre pays, ce qui avait été la conception personnelle d'un grand artiste devint, peu à peu, un genre, dont le maître avait trouvé et fixé les lois. Ainsi se forma le genre du paysage historique.

Quelles étaient les lois de ce genre?

L'observation de la nature n'était point proscrite assurément. Il était entendu qu'à certain jour l'artiste devait sortir de son atelier. Il emportait sa boîte à couleurs et ses pinceaux; le plus souvent il lui suffisait d'emporter ses crayons. Il cherchait un arbre, un rocher, une falaise, une ligne de montagnes, un premier plan. Mais ni ce premier plan, ni cette ligne de montagnes, cette falaise, ce rocher ou cet arbre ne pouvaient être les premiers venus. Il fallait qu'ils eussent du « caractère », qu'ils fussent « nobles », comme

on disait. L'objet trouvé, le peintre exécutait sur place un dessin, parfois même une esquisse peinte.

C'étaient là les matériaux indispensables au paysage historique, mais les matériaux seulement. Et d'abord il était entendu que la nature à elle seule ne pouvait faire le sujet d'un tableau, qu'elle n'était pas assez intéressante sans le secours de l'humanité, pour occuper un artiste et fixer l'attention d'un spectateur. Pour faire un tableau, il importait d'abord de trouver un sujet, une composition. Ce sujet, on l'empruntait à l'histoire, à la religion, à la mythologie, à la poésie. Le sujet choisi et son ordonnance arrêtée, les groupes de personnages mis chacun à leur place, une seconde composition suivait la première, celle du paysage qui devait servir de cadre à la scène historique; car, ici aussi, tout devait se tenir, former un ensemble, concourir à une même impression. Autour des personnages, distribués dans des poses agréables et variées, on balançait à droite et à gauche les masses destinées à mieux faire valoir les figures. Ici, les arbres majestueux; là, les ruines d'un temple; là, un fleuve au cours élégamment sinueux; là, des montagnes au profil sévère, aux lignes superbes. Composition de la scène historique; composition du paysage : l'artiste tirait tout de son imagination, arrangeait tout suivant sa fantaisie et son goût.

C'est seulement lorsque l'heure d'exécuter était venue que le peintre ouvrait les portefeuilles où dormaient ses études patiemment entassées; il choisissait parmi elles les motifs qui lui semblaient les mieux

appropriés à l'œuvre qu'il avait entreprise. Il avait conçu son œuvre dans l'atelier; c'est dans l'atelier qu'il l'exécutait, presque toujours sans recourir désormais une fois de plus à la nature.

Le paysage historique avait ses principes, comme tout dans l'art les avait alors. Certains détails étaient exclus comme mesquins et vulgaires. La nature ne devait se montrer au public que belle et noble et après avoir fait sa toilette. Tels arbres étaient dignes d'être peints, tels autres n'étaient point admis à cet honneur. Peu de souci des temps et des lieux, et si un saule, par exemple, devait faire à tel endroit un contraste agréable avec un chêne ou un olivier, nul scrupule ne devait empêcher de faire pousser à quelques mètres de distance sur le même sol un arbre du Midi et un arbre du Nord.

Tel était le genre du paysage historique au moment où Corot commençait son éducation artistique. Quant aux procédés de la peinture alors, eux non plus n'étaient guère propres à former un bon paysagiste. On ne peignait guère que dans l'atelier, et dans l'atelier, où la lumière vient d'un seul côté, les ombres sont toujours épaisses et noires. Tous les yeux s'étaient comme habitués à voir noir. Le secret était perdu de la peinture claire des maîtres français du XVIIIe siècle, de l'incomparable Watteau surtout. C'était une règle admise sans conteste que plus une ombre était épaisse, mieux elle devait servir à faire, à côté, ressortir la lumière des teintes claires. Pour le paysagiste il y avait tout un arrangement convenu de la palette dont

on ne se départait point. Les terrains devaient être faits avec telle couleur, les troncs d'arbres avec celle-ci, les feuillages avec cette autre; cette autre servait pour les ciels, et, pour l'eau, cette autre encore. L'ombre, la terre de Sienne, l'ocre, le bitume et l'outremer, tout l'arsenal du peintre était là, pour ainsi dire.

Corot fit d'abord docilement ce que l'on faisait autour de lui, ce que faisaient et enseignaient ses maîtres. Il dessina des études, il s'essaya à « composer » des paysages historiques; il peignit comme l'on peignait. Pour achever son éducation de paysagiste, suivant les règles du temps, une chose lui restait à faire : aller en Italie. N'était-ce pas l'Italie qu'avait peinte Claude Lorrain? N'était-ce pas en Italie que Poussin avait créé le paysage historique? Corot partit pour l'Italie en 1825, avec Bertin, avec Aligny; il séjourna longtemps à Rome; il poussa jusqu'à Naples. Il ne revint pas en France avant deux années et demie. En 1835 il retournait encore dans l'Italie du Nord; au bout de peu de mois, une maladie de son père le rappelait de Venise. Il retourna une troisième fois en Italie, en 1843; il n'y resta pas longtemps cette fois et n'y retourna plus.

On peut passer rapidement sur cette première partie de l'œuvre de Corot. Certes ses peintures d'alors sont loin d'être sans mérite, et, pour en parler avec justice, il faudrait les comparer avec celles que l'on produisait autour de lui. On y trouve un dessin large et ferme, on y reconnaît une main puissante; on y peut signaler un progrès qui va croissant. Mais

le second Corot nous a gâté le premier et je n'ai pas le courage de lui en vouloir. Il nous a rendu service. Quelle dureté dans ces études de Rome que Corot a léguées, en mourant, au musée du Louvre, et pour lesquelles il avait gardé une vive tendresse, sans doute parce que, les premières, elles avaient attiré sur lui l'attention ! Comme on y trouve peu la lumière du ciel italien, cette lumière si harmonieuse dans sa vivacité! Je ne puis davantage subir le charme de son paysage historique intitulé *Homère*, si peu grec, si sec d'apparence, où les ombres et les lumières se coupent si brutalement. Et le paysage d'*Aricia*, qui appartient à la manufacture de tapis de Beauvais, et le *Saint Jérôme* dans sa solitude, et ce grand paysage où une jeune fille, on ne sait pourquoi, vient lire au bord d'un torrent, et ce *Gué* où un attelage de chevaux est cependant lancé avec une vigueur qui rappelle le tableau analogue de Decamps, ils ne me plaisent guère aussi, non plus que cette *Agar* où le peintre a représenté le désert sans l'avoir jamais vu et où pourtant il faut louer la largeur et la nudité superbe des plans. Mais tant de progrès ont été faits depuis lors, qu'il est bien difficile à notre esprit de ne pas protester contre la convention de l'ensemble, et à nos yeux de ne pas être blessés par cette peinture sèche et dure, par ses teintes noires si abondamment prodiguées, par l'absence d'atmosphère ! Pas un souffle dans cet air, aucune transparence. Les arbres ne sont pas des arbres : ce sont des armatures en fer-blanc badigeonné.

II

A cette même date, aux environs de 1835, une révolution s'accomplissait en France dans l'école des paysagistes. Tandis que l'Institut et tout ce qui suivait les doctrines de l'Institut demeuraient absolument fidèles au paysage historique, une autre façon de comprendre et d'interpréter la nature pénétrait chez nous. C'était l'esprit des maîtres hollandais du XVII[e] siècle, de Ruysdaël, de Hobbema, de Cuyp et de Van der Velde, qui frappait à notre porte. Les Hollandais n'avaient trouvé de disciples en France ni au XVII[e] siècle ni au XVIII[e], mais ils en avaient trouvé en Angleterre. C'étaient eux qui avaient formé Old Crome et ensuite, après lui, Constable et Bonington. Comme les Hollandais avaient peint naïvement, sincèrement, leur patrie, de même les Anglais avaient essayé de peindre l'Angleterre. Les traditions hollandaises venaient à nous transmises par Albion, notre vieille ennemie. Tandis que le paysage historique, à la suite de Poussin, ne voulait voir dans la nature qu'un cadre ; tandis que pour lui la terre classique, l'Italie, était la seule qui méritât d'être regardée par un artiste, l'école hollandaise et anglaise estimait que la nature se suffisait à elle-même, que des arbres, des prairies, des plaines et des montagnes, que la terre, le ciel et la mer sont dignes d'être peints aussi bien que l'humanité ; elle estimait aussi que la nature du Nord

n'est pas, à sa façon, moins belle que celle du Midi. L'école romantique, depuis Rousseau, en passant par Chateaubriand, par Lamartine, par Victor Hugo, avait remis l'homme en communication avec le monde extérieur, lui avait appris de nouveau à écouter et à entendre les voix mystérieuses qui sortent de l'Océan, des forêts, jusque du silence des nuits : il était inévitable qu'une transformation se produisît dans l'art des paysagistes. Et les peintres français se dirent à leur tour : « Pourquoi ne donnerions-nous pas, nous aussi, à la nature la grande place, toute la place dans nos œuvres? Pourquoi, au lieu d'aller chercher l'inspiration en Italie, ne la trouverions-nous pas dans notre patrie, comme l'ont trouvée dans la leur les Hollandais et les Anglais? Elle est belle aussi, la terre française, la « douce terre de France »; elle est pittoresque autant que variée; chaque contrée y a sa physionomie aimable, grandiose ou sévère; chaque saison y met tour à tour sa lumière et sa poésie — faisons du paysage, et du paysage français! »

On sait ce qui est sorti de ce mouvement. Il est triomphant aujourd'hui; il a tué définitivement le genre bâtard et conventionnel du paysage historique. Mais ici, comme toujours, la lutte n'alla pas sans beaucoup d'épreuves. Il fallait lutter contre une tradition établie et toute-puissante en ce pays aussi routinier au fond qu'il est révolutionnaire en apparence; il fallait faire accepter au public des spectacles nouveaux pour lui, et l'y intéresser peu à peu; il fallait aussi — et ce n'était pas la tâche la moins difficile — trouver pour

des représentations nouvelles des procédés d'exécution nouveaux. Il fallait jeter sur la toile des paysages, non plus éclairés par le jour oblique de l'atelier, mais baignés de toutes parts par la lumière, enveloppés d'une atmosphère transparente. On y réussit, mais non pas sans efforts et bien des tâtonnements. Honneur à ces travailleurs de la première heure, à Michel, à Paul Huet! Deux de ces hardis novateurs vivent encore, M. Jules Dupré et M. Français, entourés de la vénération de tous. Théodore Rousseau fut, dès le premier jour, l'un des plus résolus et des plus vaillants; Daubigny également. Et, à côté de ces noms glorieux, il est juste de ne pas oublier un nom plus modeste, celui du sincère Chintreuil, cet artiste maladif et désintéressé, qui fut surtout à la peine. Bien souvent le jury des expositions, qui systématiquement leur refusait toute récompense, ne leur permettait même pas d'appeler le public à juger entre eux et lui.

Corot, élevé dans les traditions académiques, eût pu leur rester fidèle. Il approchait de la quarantaine, cet âge vers lequel d'ordinaire un homme ne change plus guère. Mais ce qu'il comprit, avec son solide bon sens et sa passion pour son art, c'est que la vérité était avec l'école nouvelle, et il s'y engagea. Il lui fallait tout à la fois et apprendre un métier nouveau et changer, avec le choix de ses sujets, la façon de les traiter.

Ce n'est pas en un jour qu'un homme rompt avec une longue éducation. La transformation de Corot ne demanda pas moins d'une quinzaine d'années pour

s'accomplir. Même lorsque, revenu en France pour ne la plus quitter et résolu, désormais, à s'inspirer de la nature française, il peint, par exemple, ce fameux chêne appelé le *Rageur* de la forêt de Fontainebleau, nous le retrouvons d'abord avec la même dureté qui nous avait frappés dans ses œuvres précédentes. Il a déjà subi sans doute l'influence de Bonington et de Constable, à côté desquels il avait figuré à sa première exposition, celle de 1827, mais l'instrument lui manque encore pour rendre la lumière limpide du plein air; sa peinture n'a ni la souplesse ni la vie. Et de même son choix des sujets n'est pas définitivement fait dès le premier jour; il revient plus d'une fois au paysage historique. Il laissera du moins de cette manière deux efforts dignes d'éloges : son *Baptême du Christ*, qui est à Paris, dans l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet; son *Christ au jardin des Oliviers*, qui est l'ornement du musée de Langres. La première œuvre (1842) a de belles qualités de composition, de dessin de personnages. C'est une bonne imitation des maîtres italiens. La seconde œuvre est une œuvre vraiment audacieuse et originale. C'est la pleine nuit que le peintre a osé représenter, cette nuit du Midi, transparente et claire encore, pleine de

Ces obscures clartés qui tombent des étoiles.

Au milieu de la toile, un chemin creux s'enfonce derrière le Christ, abattu au premier plan et accablé de son angoisse; ses disciples l'entourent, perdus

dans l'ombre; à droite s'élèvent des oliviers en buissons dont les branches avancent sur le chemin : au fond, le ciel d'un bleu sombre, où brille une étoile. Le Christ me gâte un peu le tableau, je l'avoue, et l'on passerait volontiers devant, sans se douter qu'il s'agit du Christ, si le livret n'en avertissait. Mais cette étoile qui brille si loin, mais ces vagues clartés du firmament nocturne, avec un léger nuage blanc qui court en haut; mais, sur la terre, ces ombres transparentes encore dans la nuit, qui s'étant promené dans l'Italie ou dans l'Orient par les nuits sereines, qui en France s'étant attardé dans les soirs d'été sans lune, peut regarder ce tableau sans être assailli de souvenirs?

Mais patience! voici le vrai peintre de la nature qui vient. Le *Christ au jardin des Oliviers* est de 1849. A partir de cette date, Corot a trouvé la voie où désormais il marchera librement et résolument; il abandonne les sujets historiques; il n'est plus que paysagiste, et un paysagiste épris de la nature française.

Nous n'avons plus à raconter la vie de Corot. Depuis lors elle s'est passée tout entière à peindre en pleine campagne, et encore à peindre dans son atelier. Pendant vingt-cinq ans il ne cessa de produire dans l'épanouissement de sa force, dans la liberté de son tempérament d'artiste. A peine si, dans ces dernières années, la vieillesse se faisait parfois sentir par un abus de sa facilité, par sa faiblesse à laisser échapper des œuvres lâchées d'exécution que les marchands

lui arrachaient, ou que sollicitaient et obtenaient de sa bonté des complaisants qui l'exploitaient. Il savait se ressaisir et se retrouver tout entier lui-même, et les trois derniers tableaux de son exposition de 1875, tableaux qu'il lui a fallu signer sur son lit de mort, n'étaient au-dessous d'aucun de leurs devanciers.

Ce ne fut pas d'emblée et d'une façon éclatante que le succès vint à lui ; il le bouda même longtemps. Bien en prit à Corot d'avoir reçu de la nature une robuste santé et cette humeur égale du caractère qui accompagne la santé. Au physique, il ne connut guère la maladie, et à soixante-quatorze ans il disait gaillardement « que la vie passait vite, et qu'il fallait ne point perdre de temps, parce que les trente années qui lui restaient à vivre — si Dieu lui donnait les quatre au cent — passeraient encore plus vite que les précédentes ». Au moral, il ne connut pas davantage les défaillances. Il y avait au fond de lui un paysan bourguignon (son grand-père était venu de cette province à Paris, et y avait exercé la profession de barbier), et ce paysan était plein de force et de courage. Ses camarades eux-mêmes, pendant de longues années, — il n'est rien de plus pénible pour un artiste, — furent loin de croire à son avenir. On l'aimait, on le recherchait parce qu'il était bon et charmant, parce qu'il était d'agréable humeur et chantait d'une jolie voix toutes sortes de joyeuses chansons. On ne parlait guère de sa peinture. Les artistes vinrent à lui d'abord, le public enfin. Non sans peine, et il aimait à conter la mésaventure qui lui était advenue, non point au

début de sa carrière, mais quand il avait cinquante-cinq ans déjà, l'âge d'une vie d'homme, au salon de 1851, le dernier qui fut tenu au Louvre. « Un jour, dit M. Dumesnil, Corot, voyant que personne ne faisait attention à son paysage, eut la fantaisie d'aller le regarder, pensant à part lui que « les hommes sont « comme les mouches : dès qu'il en vient une sur un « plat, les autres accourent tout de suite : ma présence, « disait-il, appellera peut-être celle des passants ». En effet, un jeune couple s'approcha du tableau, et le monsieur dit : « Ce n'est pas mal ; il me semble qu'il « y a quelque chose là dedans ». Mais sa femme — qui avait l'air doux, — le tirant par le bras, répondit : « C'est affreux ! allons-nous-en ». « Et moi (c'est Corot « qui parle) d'ajouter en dedans : « Es-tu content « d'avoir voulu entendre l'opinion du public ? Tant pis « pour toi. » Eh bien, le même tableau, après être resté plusieurs années sans acquéreur, trouva enfin un audacieux qui le prit pour 700 francs. Plus tard, au bout de plusieurs années, il a été payé 12 000 francs en vente publique, et « l'acquéreur était si heureux de l'avoir qu'il donna une fête pour son inauguration. J'y fus convié et comblé de gentillesses ». Et Corot ajoutait : « C'était pourtant la même chose qu'autrefois, quand on n'en voulait pas. A présent je fais encore de même, seulement on y est venu, et il n'a fallu pour cela que quarante ans de travail. Ce n'est pas moi qui ai changé, mais bien la constance de mes principes qui a triomphé, et je nage dans le bonheur. »

Aussi, aux jeunes gens qui venaient le consulter, Corot ne trouvait-il guère, dit M. Dumesnil, à répondre que ceci : « Avez-vous quinze cents livres de rente, c'est-à-dire ce qui assure la liberté ? Voyez si vous pouvez dîner avec un gros chiffon de pain acheté le soir chez le boulanger, à soleil couché, comme cela m'est arrivé plus d'une fois. Le lendemain matin je me regardais dans le miroir en tâtant mes joues — elles étaient comme la veille; le régime n'est donc pas si dangereux et je vous le recommande au besoin. » Il est arrivé, ajoute M. Dumesnil, que ce conseil s'adressait à des fils de famille qui répondaient : « Ma voiture est en bas. — C'est bien, tant mieux, disait Corot, vous pouvez vous amuser à peindre. »

C'est en effet, pendant bien longtemps, de sa pension de 1500 francs que Corot avait vécu. La vogue vint tard l'enrichir, et elle enrichit encore plus les revendeurs de ses toiles que lui-même. Il eut ce double mérite de ne pas se décourager parce qu'il se sentait seul et de persévérer dans la voie qu'il sentait être la vraie; de ne rien faire pour attirer à lui le public par des artifices indignes de l'art. Il était l'un des plus simples d'une génération née simple encore, et tout charlatanisme lui resta étranger. Jamais on ne lui vit tirer, pour ameuter la foule, ce qu'on a appelé depuis « des coups de pistolet » et dont notre temps a vu tant d'exemples; jamais il n'a dit : « Faisons du bruit d'abord, le nom et le mérite sérieux en profiteront ensuite ». Il alla son chemin tranquillement, paisiblement; il finit par s'imposer.

III

Le moment est venu de nous arrêter, d'observer le talent du maître dans sa plénitude, d'essayer de le définir.

Aucune influence n'a été plus considérable que la sienne. Corot n'était pas seulement par l'âge le doyen de nos paysagistes, tous les jeunes saluent en lui leur père, et le reconnaissent comme le maître duquel ils procèdent, si divers que soient leurs talents. Ainsi, dans l'antiquité grecque, de l'école de Socrate étaient sortis les génies philosophiques les plus différents. Il avait vu tour à tour les divers aspects de la nature que chacun de ses disciples s'est surtout appliqué à rendre : l'un s'attachant à un genre de préférence, l'autre à un autre, tous sont également fondés à se réclamer de lui. Ce n'a pas été une des moindres curiosités de l'exposition Corot d'observer cette variété de son œuvre. Il n'est pas jusqu'à l'école récente des *impressionnistes* qui ne procède de lui.

Et pourtant, si Corot a vu les aspects multiples de la nature, il en est un auquel il s'est particulièrement attaché, un qui revient avec une frappante constance dans son œuvre, qui est comme sa véritable signature d'artiste. C'est ce caractère qui est, pour ainsi dire, la dominante de son talent, qui fait sa personnalité entre tous les artistes, aussi bien ceux des siècles passés que ceux du nôtre.

On ne conteste plus aujourd'hui Corot, et nul n'ose plus nier sa valeur. Les artistes et les critiques l'ont proclamée, et — preuve irrécusable aux yeux du public — l'argent des amateurs la constate tous les jours. Il est manifeste pourtant que le talent de Corot est loin de plaire à tous; on entendait encore çà et là des murmures jusque devant les toiles de son exposition; et plus d'un bourgeois, s'il était sincère, confesserait encore que son opinion sur Corot est au fond celle qu'exprimait si franchement, en 1851, la jeune femme « à l'air doux ». C'est qu'en effet Corot a une manière à lui. Il s'est fait un parti pris pour l'interprétation de la nature. Il sacrifie résolument une portion considérable de la réalité; il se borne, pour un certain nombre d'objets, pour les premiers plans en général, à indiquer les masses; partout il supprime les détails, il enveloppe d'on ne sait quel revêtement indécis les contours de ses arbres. C'est sur les lointains qu'il concentre toutes ses forces. On ne peut s'approcher de la toile sans être choqué de mainte imperfection, sans voir s'évanouir, pour ainsi dire, le paysage qui de loin semblait admirable.

Ce spectacle choque les yeux profanes, et je n'essayerai point ici de justifier entièrement Corot. Il y a là une convention, et le plus grand artiste est assurément celui qui sait obtenir les plus puissants effets en faisant à la convention le moins de sacrifices possible.

Toute la première moitié de sa carrière fut entravée par l'insuffisance du métier, et même à la fin de sa

vie il convenait encore que c'est du côté du métier qu'il péchait : « L'exécution, disait-il à M. Dumesnil, me fait parfois défaut, c'est pourquoi je la travaille davantage sans qu'on s'en doute, et je dis aux jeunes gens : « Attachez-vous à rechercher en tout ce qui « vous manque et de perfectionner la forme, c'est capi- « tal. » Il lui avait fallu tout inventer, et peinture et moyens de peindre, et certains secrets de la palette lui avaient échappé.

Il faut tenir compte encore d'une autre cause lorsqu'on juge les tableaux de la seconde manière de Corot. Ils sont les œuvres de la vieillesse : l'œil alors est devenu presbyte; les premiers plans perdent de leur relief et de leur importance; les lointains, au contraire, absorbent de plus en plus le regard. Il n'est guère douteux que si, à trente ans, Corot eût été maître de son art, ce n'est pas alors qu'il se fût résigné à ces arbres cotonneux qui trop souvent se montrent au-devant de ses peintures, tandis que les horizons sont si merveilleux.

Mais, la part faite de ces réserves, il faut bien dire qu'une partie des critiques trop souvent formulées par le public sont précisément ce qui atteste la grandeur de l'artiste. Il y a toujours une convention à la base de tout art. Le véritable artiste n'est pas celui qui, à la façon du photographe, reproduit indifféremment, avec une égale importance, jusqu'aux moindres détails de la réalité. L'artiste est précisément tout l'opposé : c'est celui qui, dans une scène de la nature aussi bien que dans une scène de l'humanité, est

frappé d'une certaine physionomie, d'un certain aspect des choses, qui en a reçu une impression personnelle qu'il s'applique à exprimer. Il met en relief tout ce qui peut concourir à l'expression de cette pensée ou de ce sentiment; il subordonne les détails à l'effet de l'ensemble: il affaiblit volontairement, pour ne point distraire l'attention, tout ce qu'en dehors de l'action principale il ne saurait, sans choquer le spectateur, sacrifier entièrement. Aucun maître n'a plus fidèlement que Corot observé cette loi essentielle de l'art, parce qu'aucun n'a plus profondément ressenti une émotion et plus vivement essayé de la rendre. « Avant tout, disait-il, obéissez à votre instinct, à votre manière de voir. » C'était là son esthétique et il s'en est bien trouvé.

C'est ici que nous arrivons au vif de la question.

Quel était l' « instinct », quelle était la « manière de voir » de Corot? Il n'a point été un plastique attiré surtout par la forme et le relief des objets, cherchant à exprimer la vigueur des contours ou la solidité des formes. Il ne ressemble ni à Ruysdaël, ni à Hobbema, parmi les artistes du passé, ni à Théodore Rousseau parmi ses contemporains. Ce qui attire les artistes plastiques ne fut jamais ce qui l'attira. Il convenait lui-même que, malheureusement, le dessin n'était pas son fort. Quand il essaya de peindre des rochers, il y réussit médiocrement. Il échoua toujours dans la peinture de la figure; et tous ses efforts pour la représentation de la figure humaine, quoiqu'il y soit revenu avec ardeur, avec acharnement même, on

peut le dire, dans ses dernières années, ne furent presque jamais couronnés d'un véritable succès. A part quelques rares toiles comme la merveille intitulée *la Toilette*, le côté faible de ses paysages ce sont les personnages qu'il y a introduits, ses nymphes, ses amours; ils n'y font jamais meilleur effet qu'au second ou au troisième plan, lorsqu'on aperçoit seulement la vague silhouette d'une forme à demi entrevue qui voltige dans la rosée, ou la tache rouge du bonnet d'un pêcheur qui pousse sa barque. Il ne réussit pas toujours mieux avec les animaux, et j'avoue qu'il est certaine vache de lui, lourde et ventrue, mal établie sur ses pattes, qui m'a gâté plus d'un de ses tableaux. Parmi les arbres, il n'aima guère le chêne, cet arbre cher entre tous aux paysagistes préoccupés de la forme, ni le châtaignier, ni l'orme : ses arbres favoris ce sont le tremble, le peuplier, l'aune, le bouleau aux feuilles rares et pâles et au tronc blanc, sinueux; c'est encore le saule au feuillage léger, au travers duquel passe la lumière. Ce qu'il aime à peindre, c'est le premier printemps qui met au bout des branches de petites feuilles d'un vert tendre, qui tremblent à tous les souffles de l'air. Il excelle également à rendre l'impression de ces brindilles de l'herbe qui poussent sur les prairies et qu'émaillent les fleurs de juin; c'est le bord d'une rivière où les longues touffes s'inclinent vers l'eau; c'est l'eau, l'eau surtout avec ses contours indécis, avec le miroitement et les reflets de la lumière qui la rendent ici sombre et là éblouissante à voir; l'eau, et

puis le ciel qui se confond là-bas avec la nappe pâle de l'étang ou avec le détour de la rivière, et les nuages qui voguent, et les cirrus légers qui s'entassent, et le firmament qui çà et là montre dans les intervalles son azur clair et limpide. Il a aimé le matin avant l'aube, ces brouillards blancs qui s'accumulent dans les bas-fonds ou à la surface des étangs et qui, au premier rayon du soleil, vont s'envoler comme une gaze légère; il a aimé le soir, ces vapeurs qui tombent et vont s'épaississant à mesure que descendront sur la terre la paix et le silence, avec la nuit. Il a aimé tout ce qui est souple et ondoyant, tout ce qui évite les formes arrêtées et les contours définis, tout ce qui, en refusant de parler trop nettement au regard, semble inviter à la rêverie. Il y avait en Corot plus de l'âme d'un poète que de l'âme d'un sculpteur.

Un poète, c'est trop peu dire : ce qu'il y avait le plus en Corot, c'était l'âme d'un musicien, et la musique est le moins plastique des arts. Il adorait la musique presque avec la même passion que la peinture elle-même. Il avait sans cesse aux lèvres, tout en peignant, quelque vieille chanson ou quelque air d'opéra, et les disait d'une voix juste et vibrante. C'est de la musique qu'il aimait, en parlant de son art, à tirer ses comparaisons. Il était abonné du Conservatoire et un fidèle de l'Opéra. Ce fut son admiration pour Mme Viardot, dans l'*Orphée* de Gluck, qui lui inspira, en 1860, son tableau d'*Orphée ramenant Eurydice des Enfers*. « J'ai passé, disait-il

joyeusement, l'hiver aux Champs Élysées et je m'en suis trouvé très heureux. »

Corot fut-il un réaliste? Bon nombre de ceux qui aujourd'hui se sont fait de ce nom un drapeau lui contesteront sans doute le droit de porter ce titre, car nul ne leur ressemble moins. Autant ils mettent de soin à se borner à copier scrupuleusement ce que leur offre la réalité, autant Corot se souciait peu de l'exactitude minutieuse des détails. Certes il a beaucoup étudié dans le plein air, et, avril venant, il avait hâte chaque année de sortir de Paris et d'aller respirer l'air de la campagne; il a pourtant beaucoup travaillé dans son atelier. Il a copié plus d'un site ainsi qu'il l'avait rencontré; bien souvent aussi il changeait, lorsqu'en changeant il croyait arriver à produire un effet plus harmonieux. Il avait chez lui toujours quantité de toiles en train : il les quittait, puis les reprenait, et quand une composition séduisante s'était offerte à son esprit, il étalait ses diverses toiles, choisissait celle dont le cadre lui semblait devoir le mieux convenir à sa fantaisie, et aussitôt il se mettait d'une main ferme et rapide à peindre ce qu'il voyait en lui-même. M. Dumesnil cite un tableau commencé pour être une étude du lac de Ville-d'Avray, recouvert et transformé ensuite, et dont l'auteur fit son poétique *Souvenir du lac Némi* du Salon de 1865. Est-ce bien le lac Némi? Non certes, mais c'est une peinture pleine de fraîcheur et de poésie et qui n'en est pas moins charmante pour n'exister nulle part dans la réalité. Et maintenant écoutez cet autre détail raconté

par M. Burty : Un des derniers matins qui précédèrent sa mort, Corot dit à un de ses amis : « J'ai vu cette nuit en rêve un paysage dont le ciel était tout rose. Les nuages aussi étaient tout roses. C'était délicieux, je me le rappelle très bien. Ce sera admirable à peindre [1]. » Que de paysages rêvés ainsi et qui, plus heureux, ont pu être peints! C'est qu'en effet Corot, à la fin de sa vie surtout, pouvait, pour peindre, se fier à un rêve. Il n'avait plus alors la réalité sous les yeux, mais il avait l'impression de la réalité. Que d'années il l'avait regardée d'un œil patient, attentif, studieux! Ce n'est pas toujours la nature elle-même que représente Corot, c'est l'impression que la nature a faite en lui. Il en avait recueilli en son âme et comme gravé dans son imagination les aspects et les effets ; et ainsi, ce qu'il en venait à rendre, ce n'était plus telle scène particulière, mais la physionomie elle-même de la nature, ce que le poète a appelé l'âme des choses. Méthode dangereuse, méthode qu'il ne faut conseiller à personne, aux jeunes surtout, méthode qui peut permettre toutefois à l'artiste sûr de sa main de produire les œuvres les plus excellentes, parce que nul détail importun ne vient alors déranger sa pure vision poétique. Ainsi Raphaël, sans modèle, peignait la *Galathée* de la Farnésine.

Là est le vrai attrait des belles toiles de Corot. L'artiste y a mis son âme, ses visions. L'âme de l'auteur s'ajoute au spectacle, c'est elle surtout qui retient

1. Notice par Ph. Burty en tête du catalogue de l'exposition de Corot.

et qui charme. Trois influences se sont exercées sur la vie de Corot et ont développé en lui cette vision des choses qui est son originalité. Tout jeune il vit les bords de la Seine; collégien, mis au lycée de Rouen, il eut pour correspondant un ami de son père qui, les jours de sortie, l'emmenait aux bords de la grande rivière faire de longues promenades, dont l'effet ne s'effaça jamais. A son retour de Rouen il habita Ville-d'Avray, où son père avait une maison près d'un étang, au bord duquel s'élève aujourd'hui son monument. Là le jeune Camille passa bien des soirées à regarder par la fenêtre ouverte les vapeurs qui se jouaient sur la face de l'étang, tandis que la lune montait au ciel. C'est là qu'il dut voir, au milieu des vapeurs, flotter les formes indécises et gracieuses des divinités antiques. Lorsque Corot les peignait à cet âge où redeviennent si forts tous les souvenirs de l'enfance, ne les avait-il pas vues réellement? n'y croyait-il pas? ne portait-il pas en lui-même l'image pleine de rêverie des eaux blanches aux humides vapeurs?

A cette première impression l'Italie en vint joindre une autre. Corot ne retint guère ni les lignes grandioses des montagnes, ni le superbe aspect des villes; mais il avait regardé le ciel de l'Italie : il avait vu ces soleils couchants où se mêlent la pourpre et l'or, où dans la pureté de l'atmosphère se fondent tant de teintes vives et harmonieuses. Il en rapporta le rayon qui le réchauffa pour la vie; et toujours dans ses compositions vinrent se mêler à la fois et les poétiques

brumes de la vallée de la Seine et les lumières rayonnantes et joyeuses des soleils couchants du golfe de Naples ou de la campagne romaine.

A ces deux influences il en faut joindre une troisième. Corot était né à Paris; il quitta souvent Paris, il y revint toujours et là s'écoula le principal de sa vie. C'est là qu'il reçut le plus de ses visions poétiques. Ce qui, au fond, domine chez Corot, c'est la peinture du ciel. Il n'est pas besoin d'être un grand campagnard pour comprendre et aimer Corot. Que l'on regarde la construction de ses tableaux, on sera frappé de ce type, qui est celui du grand nombre. A droite et à gauche, une masse d'arbres; au milieu, au fond, à d'admirables profondeurs, le ciel, limpide ou chargé de nuages. Qu'est-ce que cela, sinon le paysage même d'une rue, où les maisons, à droite et à gauche, seraient remplacées par des arbres? Il sortait le soir de l'atelier, sa laborieuse journée finie, à l'heure où le soleil est déjà couché, où, suivant l'expression des ateliers, les effets n'existent plus, à l'heure où le crépuscule se prolonge et va par degrés s'éteignant. Il levait les yeux vers le ciel, la seule partie de la nature qui demeurât visible. Que l'on regarde les tableaux de Corot, et l'on sera frappé du nombre de fois qu'il a reproduit dans son œuvre ces paysages parisiens et ces effets des heures du crépuscule!

Il nous reste à dire quel est le caractère commun de ces impressions, l'aspect sous lequel l'âme du peintre a tour à tour vu, rêvé, reproduit la nature. Ce trait, c'est d'abord la joie, la fraîcheur, la grâce. Il fut par

excellence un homme heureux. Nul ne méritait plus de l'être, nul ne pouvait l'être davantage, car il portait la joie en lui-même. Une verve piquante, aimable, une humeur toujours égale, tel était l'homme aimé de tous qu'on appelait le *papa Corot*. Tout en lui était sain, naturel, heureux de vivre et de travailler. Que de saillies charmantes à citer de lui, si cet article n'était trop long déjà ! Il voyait dans la nature cette même joie intérieure.

Son talent robuste n'était pas attiré par les scènes austères ou terribles. J'ai vu un seul tableau de lui, représentant un arbre tordu par le vent. Quelle différence entre ce tempérament et celui de Ruysdaël, par exemple ! Il y a de l'air dans ses tableaux, mais point de vent. L'océan ne l'a jamais tenté. Ce n'est pas lui qui eût écrit : « J'ai toujours aimé la société des grands, voilà pourquoi un long tête-à-tête avec l'océan ne m'a pas fatigué ! » Il n'a cherché ni les tempêtes, ni les falaises, ni les torrents, ni les montagnes déchirées.

Il aimait tout ce qui est calme et frais, tout ce qui charme sans fatigue : les prairies et les bois, les ruisseaux et les collines, les grands horizons, l'eau surtout et le ciel. Il aimait le printemps naissant, les heures paisibles et douces de l'aube et du crépuscule. Il aimait la campagne, mais il la voulait heureuse, animée et égayée par l'humanité. Il évoquait les êtres imaginaires là où il ne pouvait placer ceux de la réalité. Là était la profonde différence entre le goût de Corot et celui de Chintreuil, par exemple. C'est

bien rarement que Chintreuil fait intervenir l'humanité dans ses peintures. Il était un timide, un sauvage; il vivait avec la seule nature et l'aimait d'autant plus qu'elle était plus solitaire; les halliers non fréquentés, les retraites au milieu des bois touffus, où parfois une biche étonnée vient montrer sa tête inquiète, c'est là que surtout il se sentait en communion avec la vie universelle.

Corot a besoin de l'humanité; il met des femmes, des hommes, des enfants, des cavaliers dans ses allées sous bois ou dans ses herbages touffus. Il a peint souvent les paysans à leurs travaux des champs; mais en les peignant il ne les a point peints à la façon de Millet, par exemple. Les paysans de Millet sont durs et rudes autant qu'ils sont vrais; une âpre vie a marqué son poids sur chacun de leurs membres et creusé de bonne heure les plis de leur visage; avant le temps ils sont vieux; au soir de chaque journée ils sont harassés. Les paysans de Corot sont plus esquissés que peints; ils vivent dans le grand air, libres et le cœur content; ils n'ont pas souffert.

Là est, par certains côtés, l'infériorité du grand Corot. Il ne semble pas qu'il ait connu la souffrance. Il a passé à côté des drames de l'humanité comme de ceux de la nature sans y avoir part, sans les voir. Il a, dès les premiers jours, aimé l'art et le travail; c'est là encore ce qu'il a aimé au dernier jour.

Il fut un cœur et un esprit paisibles. La passion n'a pas plus agité son âme que l'orage ne trouble la surface de ses lacs tranquilles. Sa vie a été sans

romans et sans tempêtes. Nul homme ne fut mieux ordonné, mieux réglé, plus véritablement un sage que lui. Il eut de bonne heure, et pour ne les pas quitter, des habitudes méthodiques qui font longues et fécondes les journées, en épargnant le gaspillage du temps. Il ne fut prodigue que de son argent et pour les autres. Il avait été huit années commis de magasin dans la nouveauté ; il avait conservé de cette époque une régularité ponctuelle que rien ne faisait fléchir. Hiver comme été il se levait de bonne heure, de façon à être à huit heures *moins trois minutes* à son atelier, comme jadis au comptoir, et tout prêt à se mettre à la besogne. Il travaillait sans fièvre, mais sans mollesse aussi, allant de ce pas calme qui abat le plus vite les longues étapes.

Les mots de calme et de paix sont trop faibles quand on parle de Corot. Le mot qui le résume tout entier, c'est le mot de sérénité. Il l'eut comme homme, il l'eut comme artiste. Ce qu'il vit surtout dans la nature, ce qu'il s'appliqua à rendre, c'est l'impression de la sérénité. Elle est dans ses eaux pures et dormantes, dans les vapeurs qui se jouent à leur surface ; elle est dans ses ciels couchants ; il aime surtout les heures sereines qui précèdent le lever du soleil, qui suivent son coucher. Il aime jusqu'à cette sérénité de plus en plus profonde qu'apportent avec elles les nuits étoilées qui font taire tous les souffles de l'air. Si j'osais, je dirais qu'il y a dans les paysages de Corot jusqu'à la bonté, — cette sérénité parfaite. S'il fut bon, cordial, disposé à rendre tous les servi-

ces, et les plus rares surtout, ceux de la bourse, tout le monde le sait : ses bienfaits ont été assez haut racontés par d'autres que par lui pour qu'il soit inutile d'appuyer. Il y avait une bonté pleine de candeur jusque dans cette vanité naïve dont il ne se cachait pas, que tant de complaisants exploitèrent, qui vantait ces études « très fameuses », sans que jamais on pût découvrir en lui seulement l'apparence d'une personnalité envahissante, jalouse ou dominatrice. Il n'est pas de spectacle plus sain, plus salutaire, au milieu des émotions fiévreuses de la vie que ce siècle fait malgré eux à presque tous ses enfants, que le spectacle des œuvres de Corot. On y sent cette satisfaction calme que donnent une conscience tranquille et une vie bien employée. On oublie, en les regardant, tant de mesquines agitations, de vaines réalités; on s'y repose des fatigues et des déceptions. Il en sort comme une leçon de morale indulgente et charmante, une consolation des ennuis, un sérieux et aimable encouragement au bien. Il faut répéter le mot : il en sort ce qu'il eut à un si haut degré, ce bien suprême de la vie d'ici-bas, la sérénité. Son art donne le repos comme la nature elle-même. Il était bien difficile de regarder cette tête bien modelée et aux fraîches couleurs, où brillait un œil vif et qu'entouraient de longs cheveux blancs, sans que ce vers du poète revînt à la mémoire :

Rien ne trouble sa fin, c'est le soir d'un beau jour.

Tel a été en effet le soir de la vie de Corot; il a

ressemblé à l'un de ses soleils couchants, et l'horrible douleur même de la maladie ne put lui ravir son inaltérable sérénité. Quand, un soir de décembre dernier, ses amis lui remirent la médaille d'or commémorative de sa cinquantaine artistique, qui devait remplacer cette médaille d'honneur que l'on avait espérée pour lui en 1874, quoique déjà atteint mortellement, il retrouvait toute sa joie. « On est bien heureux, disait-il avec de douces larmes dans les yeux, de se sentir aimé comme cela. »

Le jour où les derniers honneurs furent rendus à Corot, un prêtre indiscret crut bien faire de troubler la paix de son cercueil et le recueillement douloureux de l'assistance, en venant bruyamment apprendre au monde qu'avant de mourir Corot s'était confessé, en faisant une sortie contre les journaux qui s'étaient permis de taire cette importante nouvelle. Eh ! qu'importe qu'avant de mourir Corot se soit confessé? Quel besoin avait-il d'une absolution? Son âme pure, patriotique, vertueuse, avait-elle quelque chose à redouter de la justice d'au delà du tombeau? En vain le catholicisme voudra-t-il tenter de revendiquer Corot. La vraie demeure, la patrie de son âme, ce n'est pas le paradis des docteurs du moyen âge : ce sont les Champs Élysées du poète antique. Il les avait entrevus dans la lumière adorable des soleils couchants italiens, il avait essayé de les peindre pour son *Orphée*.

Largior hìc campos æther et lumine vestit
Purpureo...

Après les avoir rêvés, il était digne de les habiter; et nulle récompense ne serait mieux faite pour lui que d'habiter pendant mille ans leur lumineuse et sereine splendeur.

Juillet 1875.

EUGÈNE FROMENTIN

I

Parmi les hommes qui se sont fait un nom, et dont la critique a à s'occuper, on peut dire qu'il existe trois types principaux. Il y a ceux qui, dès l'enfance pour ainsi dire, ont choisi leur carrière, par une sorte d'instinct impérieux ; il y a ceux qui, poussés jeunes dans une direction, y ont marché toute leur vie sans jamais se retourner en arrière, par habitude plutôt que par choix, par obéissance et routine plutôt que par élan et par volonté ; il y a ceux enfin qui, arrivés à l'âge viril sans bien savoir à quoi ils étaient propres, se sont cherchés et se sont trouvés, sont sortis du sillon tracé pour se jeter dans l'aventure à leurs risques et périls, et, à force d'énergie, se sont faits ce qu'ils voulaient être, ce qu'ils se sentaient faits pour être. On rencontre ces trois types d'hommes parmi les artistes comme partout.

Les premiers sont les artistes de génie. Tels furent Raphaël et Mozart. Ils se sont promenés sur la terre

semblables à de jeunes dieux; comme eux rayonnants, heureux, attirant, dès la première heure où ils se sont révélés, l'admiration et l'enthousiasme de tous. Le monde leur appartient par droit de naissance. Ils semblent n'avoir connu ni l'effort ni le doute. Nul ne les imagine autres que ce qu'ils ont été. On ne voit ni quels obstacles auraient pu les arrêter, ni quelles circonstances auraient pu les changer.

Les seconds, au contraire, sont par excellence le résultat des circonstances. Chez eux, le facteur le moins important de leur vie semble avoir été leur propre personnalité. Ils ont réussi là où ils ont porté leur application, ils auraient réussi n'importe où, car partout ils auraient porté leurs qualités : leur conscience, leur volonté d'arriver, leur persévérance au travail, leur souplesse d'esprit. Ils sont des hommes de talent, et il ne convient pas de les mépriser. Ils ne sont point des maîtres, mais ils sont des disciples fort honorables. Ils font ce qu'on leur a appris à faire et même quelque chose de plus. Ils ne possèdent aucune verge magique qui fasse jaillir la source du rocher; mais on leur a dit où est la fontaine et ils y remplissent leur urne. Ils ne sont pas tourmentés de l'idéal et n'épuisent pas leurs forces à sa poursuite; leurs jugements sont courts comme leur pensée; mais ils ont pour eux toutes les qualités moyennes et secondaires. On ne trouve pas plus en eux de défauts choquants que de mérites supérieurs. Comme ils ont été de bonne heure tournés vers une profession et que l'envie ne leur viendra jamais de la quitter, ils

finissent par y exceller. Ils acquièrent l'habileté de la main; ils s'emparent des secrets du métier. Ils s'y appliquent d'autant mieux que, pour eux, le reste est peu de chose. A l'école, les prix des concours leur appartiennent; plus tard le succès est pour eux, car leur vrai dieu c'est la mode; plus tard encore, c'est pour eux que s'ouvrent toutes grandes les portes des Académies. La postérité seule leur est sévère.

Ceux qui ont dû se chercher laborieusement eux-mêmes ne sauraient se comparer aux premiers et ils ont toujours maints désavantages sur les seconds. Ils ont perdu du temps dans la lutte intérieure et ils y ont dépensé une partie de leurs forces. Lutte d'autant plus redoutable qu'il ne s'est pas agi, à l'ordinaire, d'une seule bataille grave, une fois livrée, et à la suite de laquelle ils n'ont plus eu qu'à suivre leur course victorieuse. La lutte venait précisément de la complexité de leurs facultés. Après une première victoire il leur a fallu remporter une seconde, puis une autre encore. Combien la besogne de la vie était plus aisée à ceux qui, moins riches peut-être, n'avaient pas l'embarras de la richesse, qui, portant des œillères, étaient préservés des distractions périlleuses et n'apercevaient jamais que la route qui s'allongeait devant eux!

A vingt-cinq ans, ils ont découvert qu'ils étaient peintres, ou sculpteurs, ou écrivains. Vingt-cinq ans, quelle grande partie de la vie humaine déjà écoulée! L'âge où les années d'apprentissage devraient être finies pour que l'homme puisse faire son œuvre! Il

faut reprendre les choses au point où on les eût trouvées à quinze ans, si à quinze ans on eût su ce que l'on voulait. Les autres ont sur vous dix années d'avance. On a beau mettre les morceaux doubles, c'est la fable du Lièvre et de la Tortue qu'on recommence. Et puis on a passé l'âge docile, l'âge vraiment fait pour apprendre. La main est devenue moins souple, l'œil a des habitudes contractées. On est d'ailleurs un mauvais écolier. Il en coûte de se mettre à l'*A*, *b*, *c*, au solfège et aux gammes, au dessin des yeux et des nez; on s'y met de mauvaise grâce et toujours insuffisamment. On apprend du métier tout juste ce qu'il faut et rien de plus, et quand on ne sait pas de son métier plus qu'il ne faut, on n'en sait jamais assez. Quelque difficulté imprévue surgit toujours, ici ou là, dont on ne sait comment triompher. Mais on est impatient; on est pressé de faire les œuvres viriles, les œuvres que l'on voit, celles en vue desquelles on a désiré de devenir artiste, pour lesquelles on se résigne maintenant à un labeur ingrat. La vie s'écoule, on n'entend pas la laisser perdre. Le spectateur s'aperçoit bien longtemps que les études premières ont manqué, et quelque labeur qu'on s'impose, quelque opiniâtreté dont on soit doué, il y paraît toujours çà et là.

Et pourtant, les artistes de cette race ont en eux je ne sais quel charme spécial qui attire et qui retient. Au fond, avec les hommes de génie, ils sont les seuls qui comptent. Les uns et les autres ont ceci de commun qu'ils ont eu quelque chose à dire et qu'ils l'ont dit.

Les uns comme les autres, ils peuvent prendre pour devise la parole : « J'ai cru, c'est pourquoi j'ai parlé. » Quant aux autres, à vrai dire, ils n'existent pas. Ils ont pris une carrière et rien de plus. Ils ont fait des tableaux, des statues ou des livres, comme ils auraient cousu des bottes ou auné du calicot. Ils n'ont été que des ouvriers. Qu'importe qu'ils aient exploité avec plus ou moins de dextérité de main le genre qui florissait de leur temps! L'artiste ne commence qu'où commence la personnalité. Si l'art n'est pas un miroir où l'homme se reflète avec son caractère, ses passions, ses sentiments, l'art n'est pas. Le mot de Pascal est vrai de tous les genres de production. L'auteur ne vaut qu'à la condition de nous montrer un homme.

L'homme ne manque jamais chez ces artistes que l'on pourrait appeler les artistes de la onzième heure. C'est lui précisément qui leur a fait prendre en main le pinceau, le ciseau ou la plume. Il leur en eût si peu coûté de rester ce qu'ils avaient été jusqu'alors si quelque besoin invincible ne les eût fait sortir de leur repos, ne les eût forcés, pour ainsi dire, à tenter l'impossible! Et cet homme est toujours d'une rare valeur et d'un haut intérêt, car presque toujours ce qui les a longtemps fait hésiter à l'entrée des routes diverses, c'était leur curiosité ouverte à toutes choses. Ils se sentaient si bien attirés vers tout ce qui était aimable et beau, qu'ils ne savaient que choisir. Alors même que plus tard ils auront fait leur choix, il leur restera toujours quelque chose de leurs curiosités premières. Ils ne verseront jamais tout d'un côté; leur nature

gardera cette diversité qui manque souvent aux tempéraments tout d'une pièce.

Ils ont cherché, ils ont tâtonné; ils ont fait des pas en plus d'un sens, ils ont interrogé l'horizon en quête de l'étoile conductrice. Ils ont connu les inquiétudes, les souffrances, les angoisses même du doute. Mais, s'ils y ont perdu du temps, tout ce temps n'a pas été perdu. Ils ont fait le tour de plus d'une idée, ils ont vu le fort et le faible de plus d'une doctrine. Ils ont appris dans ces voyages. Ils en ont retiré quelque chose qui vaut mieux encore que la science et pour l'artiste et pour l'homme : ils y ont trempé leur volonté et formé leur caractère. Celui qui est assez vigoureux pour ne pas sombrer dans les tourmentes intérieures en revient autre qu'il n'est parti. De même qu'il apportera plus de fixité et de dignité dans sa vie, il apportera dans ses ouvrages plus de décision et de résolution virile. Il a franchi des parages inconnus à ceux qui n'ont jamais douté ni cherché. C'est là précisément qu'il s'est muni de cette énergie que rien ne décourage et dont il a tant besoin pour le combat inégal qu'il se résout à aborder, celui de l'homme qui entre à l'école au moment où les autres en sortent.

Faut-il tout dire? Il y a dans le spectacle de ces tardives et fortes vocations je ne sais quoi qui nous émeut plus encore peut-être que les plus beaux triomphes du génie. Le génie nous ravit, nous transporte; mais le triomphe lui a été si facile! Il a été l'enfant gâté de la nature; lui aussi s'est donné la peine de naître. S'il a fait quelque effort, cet effort

même nous échappe. Il nous domine de si haut! Nous nous sentons si petits devant lui! Nous sommes si peu de sa famille, nous chétifs! Il rencontre, en se jouant, ce que nous pouvons chercher toute notre vie sans le trouver jamais. Nous ne pouvons que nous incliner, adorer et passer, comme on passerait devant des dieux. Mais ceux qui ne sont point nés avec l'auréole au front, ceux qui ont fait effort pour se connaître, ceux-là nous les sentons bien de notre race. Nous avons connu leurs incertitudes et leurs combats. Ils ont gagné l'Olympe comme Hercule, mais ils n'y étaient pas nés. Leur talent est leur propre ouvrage. Dans chacun de leurs travaux, nous sentons les peines qu'il leur a coûtées, les obstacles qui les ont arrêtés, la persévérance qui les a fait vaincre. Il s'établit entre eux et nous une secrète sympathie; nous les admirons d'avoir eu à un degré plus éminent la volonté, l'obstination; c'est par là qu'ils l'emportent sur nous : nous leur savons gré d'avoir comme nous connu la peine; c'est par là qu'ils sont nos égaux. Notre grand ennemi à tous, c'est la mollesse et la paresse; nous sentons combien rarement nous avons donné ce que nous pouvions donner; nous les louons d'avoir eu plus de valeur, nous nous sentons fortifiés de leur exemple : peut-être raffinons-nous jusqu'à nous consoler du peu que nous sommes en nous disant que, si nous avions voulu, nous aurions pu être autant qu'eux.

II

Cette vocation tardive, cette recherche laborieuse de soi-même, cette longue lutte intérieure, cette incessante énergie, cet effort opiniâtre vers la perfection entrevue, ce fut Eugène Fromentin. Il était né en 1820; il était fils d'un médecin de La Rochelle qui lui-même avait eu dans sa jeunesse le goût de la peinture et cultivé le paysage. Il avait fait de brillantes études dans sa ville; il avait, dès le collège, griffonné bien des vers. La poésie était, à cette date du siècle, l'art à la mode, le seul à peu près que connût la province; elle est celui qui paraît le mieux répondre aux élans de l'adolescence, comme celui par lequel son éducation la porte le plus à s'exprimer. A vingt ans, Eugène Fromentin fit ce que fait tout jeune homme de la bourgeoisie qui ne sent encore de préférence bien marquée pour aucune profession : il vint à Paris faire son droit. Il passa sa licence; il entra même un moment dans l'étude d'un avoué, M. Denormandie. Mais, au fond, il n'y avait en lui ni le tempérament d'un avocat ni celui d'un magistrat. Il continuait à rimer et à donner aux lettres le meilleur de ses loisirs. Un autre instinct pourtant s'éveillait en lui, ou plutôt se réveillait, l'instinct héréditaire de la peinture. Ce ne fut pas sans quelque résistance que sa famille consentit à le voir suivre son goût; son père exigea du moins qu'il prît pour maître Rémond, le paysagiste qui continuait

les traditions du paysage académique des Michallon et des Bertin. Un an après, il entra dans l'atelier de Cabat, bien dépassé depuis, qui alors représentait l'étude sérieuse et patiente de la nature. Fromentin croyait devoir beaucoup à ce maître; il parla de lui toute sa vie avec reconnaissance et avec respect. A vrai dire, c'est de lui-même qu'il devait surtout être le disciple. Ce fut en cette même année, en 1844, qu'un autre artiste fit sur lui une grande et profonde impression; Marilhat, mort trop tôt pour la France, exposait ses tableaux de l'Orient, si clairs, si harmonieusement éclatants. Il ne serait pas difficile de montrer dans l'œuvre de Fromentin toute une série de peintures, son *Campement dans le désert*, sa *Caravane en marche dans le désert*, sa *Lisière d'oasis pendant le sirocco*, son *Campement d'une caravane dans le Sahara*, son *Bac sur le Nil*, où l'influence de Marilhat est sensible. C'est, avec moins de puissance peut-être et une moindre intensité de lumière, la même limpidité d'atmosphère, la même clarté partout répandue, le même aspect cendré de la nature orientale ou africaine.

A ce moment, Fromentin était loin de pouvoir songer encore à entrer en lutte avec Marilhat. Il n'était en fait de peinture qu'un pauvre apprenti, à qui il restait bien à faire avant de savoir son métier. L'un des moindres intérêts de ces expositions que l'on a pris la bonne habitude de faire à l'École des beaux-arts après la mort des artistes de valeur, n'est pas de nous montrer la suite de leurs efforts, l'évolution de leur

talent, les phases qu'ils ont traversées, d'où ils sont partis et où ils sont arrivés. Allez, jeunes gens qui doutez de vos forces, regarder à l'exposition de Fromentin la *Ferme aux environs de La Rochelle* qu'il peignait en 1846. Voilà ce que faisait à vingt-six ans l'homme qui devait peindre un jour la *Chasse au héron!* Quel élève de l'École des beaux-arts ne serait capable de mieux aujourd'hui! Quel jury d'exposition ne refuserait aujourd'hui sans pitié ce petit tableau où l'air manque, où le ciel est d'un bleu si cru, les toits de la ferme peints d'une couleur si épaisse, les arbres si compacts, les tons posés durement les uns à côté des autres, l'ensemble à la fois sec et pesant?...

C'est cette même année que Fromentin faisait en Algérie son premier et rapide voyage. Il y retournait deux ans après. Il avait senti que là était sa voie, que là, dans l'étude de la nature, dans l'enivrement de la lumière, devait s'achever l'éducation artistique de son œil, qui peu à peu forcerait la main à lui obéir et à exprimer ce qu'il voyait. Une troisième fois, au lendemain de son mariage, en 1852, il y retourna, et cette fois pour près de deux années. Il se fixa à Mustapha, à la porte d'Alger, puis à Biskra; en plein été enfin, il poussa une longue pointe dans le sud, jusqu'à Laghouat. C'est de là qu'il rapporta, non seulement tant de dessins, de projets de tableaux qu'il devait exécuter plus tard, mais aussi ces deux livres, *Un été dans le Sahara*, *Une année dans le Sahel*, qui excitèrent tout de suite tant d'admiration parmi les connaisseurs et sur lesquels ont passé vingt-cinq années

sans rien leur enlever de leur fraîcheur. Il était plus maître alors de sa plume que de son pinceau.

Le peintre se cherchait encore. Dans les *Arabes nomades levant leur camp*, datés de 1849, dans son *Enterrement maure à Alger*, du Salon de 1853, jusque dans son *Audience chez un khalifat*, exposée en 1859, l'imitation de Delacroix et de Decamps est visible ; il s'efforce de reproduire leurs effets, même d'imiter leurs procédés artistiques. Ses *Nymphes au bord d'un ruisseau* font songer à Diaz. On retrouve l'élève de Cabat jusque dans son *Groupe de cavaliers se dirigeant vers une ville*, exposé en 1859. En regardant cette peinture lourde et empâtée de *la Moisson, souvenir d'Algérie*, on resterait stupéfait d'y trouver la signature de Fromentin, si l'on ne se souvenait de la *Ferme aux environs de la Rochelle*.

Et pourtant il devait finir par être l'un des meilleurs peintres de sa génération, le meilleur peut-être si l'on considère la finesse et l'éclat du coloris, l'harmonie générale d'un tableau, la façon dont les tons se marient l'un à l'autre et se font valoir. On peut regarder telle toile de Fromentin en sortant de la société des maîtres du Louvre sans que la comparaison lui fasse tort. On peut la regarder longtemps, l'analysant et l'étudiant, sans que l'analyse et l'étude en fassent jaillir quelque défaut déplaisant et vulgaire qui empêche ensuite d'y voir autre chose. Au contraire, plus on la considère, plus elle attache.

Dans les *Cavaliers revenant d'une fantasia, près d'Alger*, l'air fait encore défaut, les personnages sont

encore collés les uns derrière les autres, l'atmosphère ne circule pas entre les lourds rameaux des cactus épineux qui tapissent la colline. Le peintre avait pu donner jusque-là de grandes espérances; mais la première œuvre excellente est cette *Chasse au faucon* qui date de 1863, et que possède notre musée du Luxembourg. Ensuite vint bientôt, en 1865, cette superbe *Chasse au héron*, qui appartient à M. le duc d'Aumale et qui fut si remarquée déjà lorsqu'on put la revoir à l'exposition d'Alsace-Lorraine. On peut sans crainte lui comparer cette autre *Chasse au faucon, souvenir d'Algérie*, qui est datée de 1874, et qui est la propriété de M. Laurent Richard. Selon les goûts, on peut préférer l'une ou l'autre, aimer mieux ici ou là l'aspect du ciel ou la disposition du paysage, l'attitude d'un personnage, le pelage ou la crinière d'un cheval. Ces trois ouvrages compteront certainement parmi les meilleurs de notre temps. Jusque vers 1861 ou 1866, Fromentin lutte encore; c'est de 1870 à 1875 qu'il est le plus sûr de lui-même. Ce n'est pas la peine d'énumérer ces tableaux exquis dans leur petit cadre : les *Chevaux à la mer*, les *Arabes faisant boire leurs chevaux* (1872), le *Rendez-vous du Khan* (1874), les *Chevaux en liberté*, la *Halte des muletiers* (1872), les *Arabes essayant un cheval* (1875), le *Groupe de cavaliers lancés au galop dans une plaine* (1875), et bien d'autres qui figurent à l'exposition du quai Malaquais; sans parler de ceux qui, dispersés dans les collections particulières, n'ont pu venir y prendre leur place. Il est plus intéressant de rechercher quel

fut le caractère du talent de Fromentin et par quelles qualités originales il a mérité le rang éminent qui lui est assuré dans l'école française.

III

Ce qui frappe d'abord quand on visite l'exposition de Fromentin, c'est le petit nombre des sujets abordés par lui. On est surpris du peu de variété dont témoigne comme artiste cet esprit que tous ceux qui l'ont connu disent avoir été si curieux, si ouvert à toutes choses, qui se montre bien tel dans ses livres. Il n'a pas une fois abordé la nature de son pays ni les scènes du temps au milieu duquel il a vécu ; l'histoire ne l'a pas sollicité davantage. Un sujet dans la mythologie l'a séduit : le type des centaures et des centauresses ; il y est revenu par deux fois dans des compositions importantes ; ce n'a pas été la plus heureuse de ses inspirations. Il s'est essayé bien rarement à la peinture de portraits, et il a eu raison de ne s'y pas obstiner ; son portrait de Mme Fromentin, malgré l'abondance et la richesse des étoffes, des tapis, n'est pas une œuvre agréable à voir. Son œil n'était pas habitué à bien voir dans un appartement ; il n'était pas assez en possession du dessin, — comme on le voit du reste par ses croquis, — pour aborder avec succès, autrement que comme silhouette, la figure humaine. Ses études pour son tableau de l'*Incendie* témoignent de la même insuffisance. Il a, par deux fois, dans le *Môle*

et le *Grand Canal*, essayé de représenter Venise, et ces deux essais sont médiocres : ils ne rendent ni la couleur ni surtout la poésie et le charme de la silencieuse cité italienne. Il a, dans les dernières années de sa vie, été souvent tenté par les souvenirs du voyage qu'il fit en Égypte au moment de l'inauguration du canal de Suez parmi les invités du vice-roi, et je crains que, à part une ou deux rares exceptions, ce n'ait été là une des erreurs de ce remarquable talent. Je doute fort que ces peintures rappellent beaucoup l'Égypte, le Nil et ses fellahs à ceux qui ont eu le bonheur de les visiter; et, en laissant même de côté ce mérite de l'exactitude, je ne puis venir à bout de goûter comme peinture la plupart de ces tableaux. Je ferais peut-être une seule exception en faveur de la *Ville au bord du Nil*, datée de 1870; mais je ne crois pas me tromper en disant que ni les *Kanges sur le Nil*, ni les *Égyptiennes assises devant la porte de leur habitation*, ni les *Sackhi au bord du Nil*, ni surtout les *Souvenirs d'Esneh* et les *Femmes fellahs au bord du Nil*, qui figuraient au salon de 1876, n'ajouteront beaucoup à la gloire de Fromentin. Peut-être avec le temps fût-il arrivé à mettre l'harmonie de la couleur dans ce nouveau cadre vers lequel il se sentait attiré; il n'y était point parvenu encore : ces femmes pain d'épice se ressemblant toutes les unes aux autres sans rien qui mette la personnalité dans ces figures; ces eaux lourdes et saumâtres, ces terrains chocolat n'offrent rien au regard qui lui soit agréable. Fromentin demeure, en somme, tout entier dans ses tableaux algériens.

De ces tableaux même, je voudrais dire librement la vérité. Ceux qui viendraient regarder les tableaux de Fromentin avec l'espérance d'y faire la connaissance de l'Afrique, d'y trouver la représentation exacte de l'Algérie et du désert, risqueraient fort de s'en faire une fausse idée. Je ne crois pas que les grands admirateurs de Fromentin se trouvent surtout parmi les Algériens ou ceux qui connaissent bien l'Algérie. Comme nature, il en a supprimé volontairement la plus grande partie. Ce n'est que bien rarement qu'il en a représenté ou les montagnes nues et décharnées, ou les vastes plaines brûlées du soleil, ou les tourbillons de poussière soulevés par le simoun, ou la mer d'indigo ou le ciel implacablement bleu. Son Algérie n'est pas une Algérie où tombent à flots la lumière et la chaleur, l'Algérie étouffante pendant de longs mois de l'été, sans une goutte d'eau qui la vienne rafraîchir, mais belle et saisissante de chaleur même et de lumière. Son Algérie est une Algérie humide et verte comme une Normandie ou une Hollande, où la lumière est douce et limpide, où la poussière n'a jamais déposé son manteau cendré sur les herbes ou sur les feuilles des arbres ; c'est une Algérie où de légers nuages blancs flottent sans cesse sur un ciel fraîchement lavé par les pluies, pleine de gorges profondes, de massifs verdoyants, de ruisseaux qui coulent sur un lit de cailloux, de sources jaillissantes, de gazons appétissants, de collines toujours vertes.

Comme il a procédé pour la nature, il a procédé pour l'humanité. Presque aucune scène de la vie

orientale, de ses aspects pittoresques et si différents de ce que l'on rencontre chez nous, qui ont tenté tant d'artistes; point de bazars avec la richesse de leurs étoffes, point de mosquée avec ses fontaines, point de bains ou de harems avec leurs odalisques voilées ou nues; point de derviches en prière, de sortie de pacha ou de cheik : c'est par accident qu'il a peint quelque caravane au désert, quelque coin de bataille, quelque fantasia; il ne s'est soucié ni des esclaves mauresques, ni des cafedgis apportant le narghilé allumé, ni des kiefs voluptueux sur les divans. Comme il n'a retenu qu'un coin de la nature, il n'a retenu qu'un coin de l'humanité. La vie en plein air de l'Arabe et du cheval arabe dans quelque site riant, par un heureux jour d'avril ou d'octobre, c'est là ce qu'il a répété, redit, refait avec amour, s'y complaisant et ne trouvant jamais que ce fût trop ou assez. Il n'a, pour ainsi dire, qu'un tableau qu'il recommence sans cesse. C'est le fin cheval, aux membres nerveux et déliés, à la longue crinière, le cheval dont son maître sait le prix; c'est ce maître dont la vie ne se sépare pas de celle de son cheval. L'Arabe, le cheval arabe, il les a l'un et l'autre vus et revus sous leurs aspects, de face et de profil, dans toutes les attitudes de leur libre vie, côte à côte ou l'un portant l'autre. Ajoutez à cela l'eau, la verdure, un ciel riant, voilà ce qu'a aimé Fromentin, ce qu'il a tourné et retourné sans relâche en lui-même, ce que pendant plus de vingt ans il s'est appliqué à exprimer.

Ne lui demandez pas de vous montrer la crudité,

l'intensité, la brutalité de la lumière africaine; ne lui demandez pas davantage de vous montrer l'impassibilité, l'immobilité, le fatalisme, tantôt patient, tantôt féroce, des races musulmanes, de vous faire voir leur saleté hideuse, leur indifférence à tout ce qui est civilisation ou progrès, leurs vêtements en haillons, leur vermine dévorante; vous ne trouveriez dans son œuvre rien de pareil. Sous son pinceau leurs vêtements sont toujours frais et lustrés, leurs satins reluisent, leurs burnous sont brillants et propres. Chevaux, hommes, paysages, tout est soigné, aimable, riant, flambant neuf. Il y a loin de là à la réalité!

Ce n'est pas pour critiquer Fromentin que j'ai relevé tout cela; c'est, au contraire, pour le bien faire comprendre. C'est qu'ici en effet nous sommes tout près de son vrai génie. Si le but de Fromentin, en peignant des Arabes et des sites algériens, eût été de peindre l'Algérie et les Arabes, tous ces reproches vaudraient; mais, si tel eût été son but, il n'eût point, après trois voyages, dont un seulement s'était prolongé, peint, durant vingt années, de souvenir, l'Algérie et les Algériens; il fût retourné souvent au contraire chercher, par delà la Méditerranée, des sujets, des types nouveaux, des impressions fraîches; il eût tenu à le faire surtout alors qu'il se sentait dans la force de l'âge et la plénitude du talent.

Il y a, parmi les artistes, ceux dont le génie est pour ainsi dire objectif, extérieur; leur œil est un miroir où la réalité du dehors vient se refléter; ils retracent sur la toile la vision que le monde leur a apportée. Ceux-

là sont proprement les réalistes; leur grande préoccupation, c'est de reproduire exactement, dans son énergie, avec sa beauté ou sa laideur, ce que leur ont offert la nature ou l'humanité. On peut se demander si ceux-là sont ou non les plus grands : mais ce qui est certain, c'est que Fromentin n'était point de ceux-là.

S'il avait choisi l'Algérie comme objet de sa peinture, ce n'est pas que son ambition fût de représenter l'Algérie et d'en faire connaître à ses contemporains la physionomie, les types et les mœurs. Il n'était pas plus de ceux qui sortent de chez eux et d'eux-mêmes pour se donner le spectacle d'une autre nature et d'une autre humanité, que de ceux qui en sortent pour se donner le spectacle d'un autre âge et ressusciter un instant les siècles ensevelis dans la tombe. L'art n'était pour lui que l'expression de la vie intérieure, que le moyen de manifester par la forme et la couleur ses pensées et ses sentiments, ses goûts, son caractère, sa philosophie même, — le mot n'est pas trop ambitieux. Il ne voulait point qu'on le rangeât parmi les peintres orientalistes, et il avait raison, car il ne serait, si tel eût été son projet, qu'un orientaliste incomplet et inexact. Il lui avait paru que, pour atteindre son but, ce qu'il avait trouvé en Algérie lui convenait mieux qu'autre chose; et voilà pourquoi il peignait l'Algérie, une Algérie assez étrange à vrai dire, et, en plus d'un point, fort différente de la véritable.

Sa théorie de la peinture s'accommodait fort bien de ces libertés. Pour lui, le sujet même était peu de chose; dès lors il importait guère que la réalité offrît

ici ou là exactement ce qu'il représentait. Son effort, comme son désir, c'était de produire au dehors et de fixer sur la toile une certaine vision intérieure, un certain idéal de lumière et de coloris, exprimant à son tour un certain état de l'âme, un certain ensemble de pensées artistiques et de sentiments moraux. Il ne se faisait aucun scrupule, pour arriver à ce résultat, d'emprunter çà et là les éléments qu'il jugeait le mieux convenir à son dessein : à l'Afrique, ses costumes, ses types d'hommes, ses chevaux aux fines attaches, ses fantasias; au Nord, son ciel limpide et frais, ses gazons humides et verts; au plein air, la transparence de l'atmosphère, la légèreté des ombres; aux intérieurs, le chatoiement et l'éclat des étoffes. De ces détails venus de toutes parts, il se faisait comme un monde à lui, une nature idéale répondant à ses goûts, une manière de Champs-Élysées où il se complaisait à se promener et à vivre, dont il s'était constitué le peintre. C'est ainsi que, peignant des scènes algériennes, il ne fait pas davantage scrupule de prendre aux maîtres hollandais et flamands leurs procédés et leurs secrets : c'étaient les maîtres qui, à son avis, avaient fait la meilleure qualité de peinture, possédé le mieux la finesse avec l'éclat du pinceau. Il les avait longtemps et patiemment étudiés; il s'était fait leur élève : il est impossible de visiter son exposition sans être frappé à chaque pas de ce qu'il leur doit et de l'influence qu'ils ont exercée sur lui. On comprend mieux, sans moins admirer pour cela, l'intérêt du livre que, l'année même où il devait mourir, Fro-

mentin publiait sur les maîtres hollandais. Ce n'était point au hasard qu'il avait choisi ce sujet : en parlant d'eux, il parlait d'artistes avec lesquels il vivait depuis de bien longues années dans une intimité pour ainsi dire de tous les jours. Ce coloriste ne se sentait attiré ni vers les Vénitiens, ni vers les Espagnols. Il ne procède, ni comme Delacroix de Véronèse ou de Titien en même temps que de Rubens, ni de Velasquez comme tant de nos artistes d'aujourd'hui : c'est Hobbéma, c'est Ruysdaël, c'est Paul Potter, c'est Terburg, c'est Metzu qui l'ont formé; c'est avec eux qu'est sa parenté artistique.

En parlant d'eux, c'est le plus souvent de lui-même qu'il a parlé. Rien ne serait plus curieux, en face de cette exposition, que de reprendre le beau livre des *Maîtres d'autrefois* et d'y relever toutes les confessions, toutes les confidences où cet artiste, aussi discret que réfléchi, a exprimé à propos d'autrui toutes les observations que dans sa vie de travail opiniâtre il avait faites à propos de lui-même, tous les principes d'après lesquels il a jugé les autres, d'après lesquels il se jugeait et eût souhaité qu'on le jugeât lui-même. D'autres entreprendront peut-être cette intéressante analyse; je veux, pour moi, relever un seul point, parce qu'il est le point capital et nous fait entrer au plus profond du système artistique de Fromentin. Il revient à diverses reprises sur cette pensée que la valeur intellectuelle et morale du peintre s'exprime bien plus dans la qualité et la manière de la peinture que dans les sujets qu'il traite; que ce sujet est la

chose accessoire et secondaire ; que le tempérament, le tour d'esprit, le plus ou moins d'intelligence, de conscience, de bonté, se manifestent tout aussi bien dans la peinture elle-même et davantage que dans le choix de l'objet peint. Il va jusqu'à dire que l'on peut distinguer si l'auteur est spiritualiste ou matérialiste à l'occasion d'un arbre peint ou d'un chaudron.

C'est ainsi qu'il a procédé lui-même. Il croyait avoir peu besoin, pour dire ce qu'il voulait dire, de se mettre en quête de scènes ou de situations nouvelles. Il reprenait sans cesse les sujets déjà traités, ses gués, ses oasis, ses fantasias, ses chasses au faucon et ses chasses au héron, ses chevaux en liberté ou montés par les Arabes. Il les avait dans les doigts, il s'appliquait seulement à les pousser de plus en plus dans la perfection de l'exécution et l'harmonieuse limpidité de la couleur. Ne lui eût-il pas d'ailleurs, pour aborder d'autres sujets, fallu recommencer son éducation, triompher d'un ordre nouveau de difficultés avant d'arriver à ce que sa main lui obéît?

Si l'on interroge à ce point de vue ses tableaux, si on leur demande de nous apprendre ce qu'était l'homme et ce qu'il valait, ils nous répondront sans se faire prier. Ils nous montrent une nature fine, élégante, distinguée, ayant l'horreur du banal, délicate plus que puissante, sobre, toujours maîtresse d'elle-même ; un caractère point violent, peu passionné, mais résolu, ferme, sachant ce qu'il veut ; une volonté toujours en éveil, ne négligeant rien, ne s'abandonnant jamais ; un amour de l'excellent, poursuivant la perfection

dans un effort de tous les jours, un sens rare de l'harmonie, un goût vif de la mesure, incapable cependant de se contenter en rien du médiocre; une intelligence toujours préoccupée de faire dominer la forme sur la matière, la lumière sur la couleur, l'ensemble sur le détail, s'efforçant de toujours faire triompher l'unité dans l'impression et de choisir parmi les impressions la plus noble pour la dégager. Il est impossible de regarder longtemps cette série de paysages et de chevaux sans bientôt songer à autre chose qu'à des chevaux, des paysages, des Arabes, sans être porté vers les idées de grâce, d'élégance, de distinction, de forte éducation de l'esprit, de sincérité complète, de fermeté s'alliant à la douceur. Il eût pu prendre, lui aussi, pour devise : *In tenui labor, at tenuis non gloria*. Qui osera dire que l'artiste dont l'œuvre laisse cette impression n'est pas, lui aussi, n'eût-il peint que des chevaux et des arbres, digne de prendre place parmi les grands artistes? Heureux qui peut suspendre dans son cabinet quelque petit cadre de Fromentin et y jeter chaque jour les yeux pour en recevoir un rayon d'harmonie et y trouver un encouragement aux nobles efforts!

IV

Me sera-il permis d'ajouter maintenant que ce qui fait l'honneur de Fromentin est en même temps ce qui fait l'imperfection de son talent? En tenant pour

indifférent le choix des sujets, en cherchant toute l'expression de ses idées et de ses sentiments dans le côté de l'art qui est l'exécution, dans la virtuosité, il s'est condamné lui-même à n'être compris que du petit nombre. Il est et sera admiré des délicats; la foule passera toujours à côté de ses tableaux sans leur rendre justice. Ce que le gros public voit d'abord, ce que le plus souvent il voit seul, c'est le sujet qu'on lui présente et les idées qui se dégagent du sujet lui-même. Quand on lui montre une bataille, il voit une bataille; quand on lui montre des Arabes, il voit des Arabes; quand on lui montre un cheval, il voit un cheval. Il faut avoir reçu une éducation artistique fort avancée, avoir regardé bien des milliers de tableaux ou longtemps peint soi-même, pour être en état de faire abstraction de l'objet peint et subir dans toute sa force l'impression de l'exécution, pour recevoir d'elle seule une idée morale ou intellectuelle. A cela, il est vrai, Fromentin répondrait sans doute que le suffrage des délicats est le seul qu'il ait tenu à conquérir et qu'il ne s'est jamais donné pour but de plaire au public, au *profanum vulgus*. Il y avait au fond de sa distinction un sentiment de supériorité qui n'allait peut-être pas sans quelque dédain. Il ne prodiguait pas son admiration et ne tenait pas à celle de tout le monde.

Il était lui-même un raffiné, et sa théorie de l'art était celle d'un raffiné. Les raffinés ont raison lorsqu'ils font cas de la virtuosité et soutiennent que les qualités morales et intellectuelles de l'artiste peuvent

s'exprimer à n'importe quelle occasion, sur n'importe quel thème, avec l'aide seule de quelques couleurs. Ils ont tort quand ils prétendent que cela suffit. L'artiste complet est celui chez lequel tout est en harmonie, le sujet et l'exécution, l'inspiration et la facture.

Si Fromentin n'eût été un littérateur en même temps qu'un peintre, s'il n'eût été habitué à se dédoubler, à prendre la plume au lieu du pinceau quand il voulait exprimer une idée, si la palette eût été pour lui l'unique moyen d'expression de son âme, peut-être ne se fût-il pas résigné à faire si bon marché du choix des sujets. Peut-être aussi la grande et forte imagination lui faisait-elle défaut et cherchait-il à se tirer comme il pouvait, à force de ressources secondaires, de l'absence des qualités d'invention. Peut-être était-il atteint, comme tant d'autres en ce siècle, de la maladie de la virtuosité; c'est le danger de ceux qui sont venus aux époques de civilisation trop avancée, et après trop de générations d'artistes. Ce que l'on peut dire du moins, c'est que sa virtuosité avait une rare noblesse; il ne la bornait point à exceller, pour y exceller, dans les secrets du métier; il ambitionnait une autre gloire que de faire pour l'agrément des yeux une jolie tache de couleur : sa prétention à lui était que la tache de couleur réussit à parler à l'âme.

Ne s'est-il jamais dit que les Hollandais, qu'il comprenait si bien et admirait tant, avec lesquels il s'efforçait de lutter, n'avaient pas en réalité procédé comme lui? En traitant avec amour et patience les petits sujets où ils mettaient tant de soin et de grandeur, ils

n'agissaient point par indifférence; ils prenaient les petits sujets de la vie courante qui les environnait, ils s'y intéressaient comme chacun autour d'eux s'y intéressait; ils les abordaient d'instinct autant que par choix; ils y voyaient la poésie que tous les spectateurs, leurs compatriotes, y voyaient. Les Hollandais du XVIIe siècle n'avaient ni la grande imagination, ni les traditions classiques des Italiens de la Renaissance; ils n'avaient pas davantage les curiosités historiques, l'âme inquiète et tourmentée des Français de notre temps. Marchands, navigateurs et négociants, bourgeois très entendus à leurs intérêts, hommes de famille et de vie intime, mais, on peut bien le dire, peu tourmentés par l'idéal, il y avait quelque chose d'un peu terre à terre dans leur âme comme dans leur existence. Les artistes ne sentaient pas autrement que le public qui achetait leurs œuvres. Un intérieur flamand avec ses chaudrons bien récurés, un cabaret avec ses pots d'étain, quelques vaches luisantes de santé dans un gras herbage les mettaient dans ces idées de joie, de bien-être, de paix, de force morale, que par son caractère leur peinture manifestait de son côté. Ils ont été par là de grands réalistes, de merveilleux interprètes de leur pays et de leur temps. Pour comprendre la Hollande d'autrefois et même celle d'aujourd'hui, nous allons consulter leurs tableaux comme de précieux documents. Ceux de Fromentin ne révéleront qu'un tout petit coin de la France morale du XIXe siècle aux curieux de l'avenir, et encore à ceux-là seulement qui auront pris la peine

de l'étudier de près. Cette œuvre composite de types et de sujets africains au milieu de paysages et sous un ciel du Nord, cet ensemble qui n'est de la vérité d'aucun temps et d'aucun pays, ce manifeste emploi des procédés d'un art étranger, tout cela déconcertera d'abord les amateurs d'un autre âge ; c'est le petit nombre seulement qui finira par comprendre comment, au milieu du désordre des doctrines, de l'incertitude et de l'inquiétude des esprits, un artiste distingué, laborieux, curieux, délicat, s'était construit à l'écart une tour d'ivoire où il composait son rayon du suc de quelques exquises fleurs exotiques dont il rassemblait les parfums.

Avril 1877.

HENRI REGNAULT

Lorsque, le 20 janvier 1871, la nouvelle se répandit que Henri Regnault était parmi les morts de Buzenval, ce fut dans Paris assiégé, ce fut ensuite dans la France entière une universelle émotion, une profonde douleur. Ce fut comme un deuil ajouté à un autre deuil. Au milieu du désastre de la patrie, on eut des larmes pour un individu. On savait que ce brave jeune homme, quoique dispensé par son titre de prix de Rome du service militaire, était accouru, à la première nouvelle de nos défaites, du nord de l'Afrique pour prendre sa part des épreuves et des périls de la grande ville dont il était l'enfant; on savait qu'il s'était engagé dans les bataillons de marche de la garde nationale : ce que l'on savait surtout, c'est qu'il avait vingt-sept ans et que, depuis plus de deux années déjà, son nom était dans toutes les bouches, c'est qu'aucune œuvre de lui ne passait plus sans être à la fois l'objet d'une admiration fanatique et d'une critique passionnée, c'est qu'il était le nom le plus illustre dans l'art de la génération qui arrivait à l'âge viril. En nul on n'avait mis plus d'espérances;

et au moment où la patrie définitivement vaincue était obligée de poser les armes, de subir toutes les rançons, d'accepter la plus cruelle des mutilations, voici que celui de ses enfants dont elle pouvait être le plus fière, celui qui eût pu le mieux sauver, à défaut de sa gloire militaire éclipsée, l'honneur de sa gloire artistique, celui-là avait payé de sa vie sa bravoure et son patriotisme!

Cinq ans et demi ont passé depuis cette journée néfaste [1]. La piété des amis de Regnault, aidée du concours de l'État, lui a élevé un monument dans la cour de l'École des Beaux-Arts qui a pu être inauguré le mois passé seulement. Après cinq ans et demi, la douleur de ceux qui avaient connu et aimé Henri Regnault n'est pas moins vive, le sentiment de la perte qu'a faite la France ne s'est pas affaibli. Qu'il soit permis à un *Athénien*, son camarade à la villa Médicis, d'essayer de rassembler les traits principaux de son caractère et de son talent, comme un autre *Romain*, le sculpteur Degeorges, a fait revivre dans un buste les traits de son visage.

I

Personne n'a vécu longtemps auprès de Regnault sans s'expliquer le prestige qu'il exerçait autour de lui; mais ce qui frappait d'abord avant qu'on l'eût pu soi-même bien connaître, c'était ce prestige. Elève de l'École des Beaux-Arts, avant son triomphe au con-

1. Cet article a été publié en septembre 1876.

cours de Rome, il avait eu déjà des disciples; une foule de camarades l'avaient dès lors choisi pour leur maître; il n'était pas seulement un émule admiré, il était comme un chef d'école. Partout où il allait, il devenait aussitôt un centre d'attraction; il avait des imitateurs, j'allais dire des fanatiques. Il retrouva à Rome la situation qu'il avait eue à Paris. D'où venait cette autorité, à l'âge de vingt-deux ans? C'est qu'il n'avait pas seulement le talent, la supériorité, c'est qu'il avait aussi la décision, la hardiesse, l'audace à se lancer en avant, cette chaleur communicative qui entraîne les hommes sur le terrain de l'art comme sur les champs de bataille. Il portait au front le signe mystérieux des hommes faits pour commander.

Chef d'école il était né en effet, et c'était un chef d'école que la peinture française attendait en ce moment. Le double mouvement en sens si divers imprimé à l'art aussi bien par Ingres que par Delacroix, après quarante années, s'était épuisé. On était tombé, d'une part, dans le réalisme brutal et vulgaire; de l'autre, dans le genre étroit et mesquin. L'inspiration, le souffle, l'idéal manquaient également partout. La France est trop bien née pour supporter longtemps ou ce qui est laid ou ce qui est médiocre. La jeunesse sentait dans tous les ateliers le besoin de sortir de l'impasse où elle était acculée; elle appelait de tous ses vœux l'artiste favorisé du ciel qui l'aiderait à en sortir, qui briserait les murs de la prison où tous s'étiolaient, qui ouvrirait à l'inspiration des voies nouvelles et de nouveaux horizons.

Qui de nous, qui de nous va devenir un dieu?

Regnault ne se connaissait pas bien encore, mais beaucoup le pressentaient. Élève d'abord d'un disciple de M. Ingres, M. Lamothe, il avait appris dans son atelier à dessiner avec autant de correction que de force. Ses portraits à la mine de plomb à l'Exposition de ses œuvres, en 1872, ont étonné ceux qui le croyaient trop occupé de la couleur pour savoir dessiner ou pour en prendre la peine. Mais, dès la jeunesse, c'est de la couleur surtout que Regnault était épris, et par là il était vraiment peintre : son admiration, dès l'adolescence, était allée droit aux *Noces de Cana* de Véronèse. Lorsqu'il était entré à l'École des Beaux-Arts, il avait choisi l'atelier de Pils, qui passait alors pour le plus coloriste des trois professeurs officiels entre lesquels la jeunesse avait le choix. Après avoir remporté le prix de Rome en 1866, il partait pour l'Italie tout plein d'ardeur et de joyeuses espérances. Ce qu'il serait un jour, il l'ignorait, mais il était résolu à ne pas être un artiste médiocre. Son ambition n'aspirait au succès par aucun petit moyen; il ne connaissait et ne connut aucune basse jalousie; il ne comptait que sur ses forces pour prendre son rang; mais ce rang, il ne le voulait que le premier. Le talent d'un autre, en quelque genre que ce fût, ne l'irritait pas, mais lui inspirait une nouvelle ardeur au travail, une flamme nouvelle, aiguillonnait en lui un nouvel effort; il ne voulait pas même lui demeurer égal; il voulait arriver à le dépasser, à le battre sur son propre

terrain. Quand il ne lui resterait plus à vaincre que lui-même, cette victoire encore, il la voulait remporter, incapable de se reposer sur les lauriers conquis, prétendant toujours aller plus loin, se surpasser sans cesse lui-même. Il s'élançait, semblable à un jeune héros antique, à la conquête du monde.

Je ne sais si jamais homme a débuté dans la vie avec autant de dons heureux de la nature, avec autant de complicités favorables du sort. Il avait reçu de son père un nom illustre qu'il devait illustrer encore, et qui d'abord lui ouvrait toutes les portes; il n'avait point eu, comme d'autres, en des débuts pénibles, à lutter pour la vie, traînant souvent encore des charges comme autant de boulets aux pieds; il pouvait, pour son travail d'artiste, ne se refuser ni un voyage, ni une étoffe précieuse. A une constitution physique infatigable, résistant à toutes les fatigues, à tous les accidents, à toutes les imprudences même, à des membres souples, agiles, il joignait un visage distingué, une physionomie heureuse, les yeux les plus vifs du monde; à la meilleure éducation d'homme du monde il réunissait les dons les plus aimables, la sociabilité la plus gracieuse. Toutes les femmes disaient de lui : « Il a le charme », et les hommes le disaient aussi. On aurait plus vite fait le compte des talents qui lui manquaient que de ceux qu'il possédait. Il n'était ni inhabile à manier les hommes, ni inintelligent de ses propres intérêts, sans qu'on pût lui reprocher d'être ni un intrigant, ni un esprit trop habile. Il était dans les choses de la vie plein de sens

et de tact. Il avait pour la musique des dons extraordinaires. Sa voix de ténor était l'une des plus pures, des plus fraîches, des plus délicieusement timbrées que l'on pût imaginer; il eût été un grand chanteur s'il lui eût plu de chanter ailleurs que dans les salons, où il était si recherché. Avec quelle intelligence il se servait de cette voix, comme il comprenait la musique et la sentait — ceux qui à la villa Médicis, au salon de M. Hébert ou à celui des pensionnaires, l'ont entendu chanter le grand récitatif du *Tannhauser*, la prière du *Prophète*, le *Faust* de M. Gounod, le *Don Juan* de Mozart ou les mélodies de ses camarades, les compositeurs de musique, Charles Lenepveu et Émile Pessard, ceux-là le savent : ils conservent dans l'oreille et ne perdront jamais le son de cette voix, tout à la fois douce et chaude, et qui savait si bien ressentir et communiquer l'émotion. Il avait reçu, chose trop rare parmi les artistes, une excellente éducation littéraire; il aimait les poètes, il n'eût tenu qu'à lui d'être un remarquable écrivain. Ses lettres intimes publiées par les soins d'un ami ont montré comment, avant vingt-cinq ans, il savait manier sa langue [1]. Que d'étonnantes descriptions dans cette correspondance! Que de récits pittoresques! Comme il trouva toujours le mot juste et vif! Quel mélange d'éloquence, de poésie, de gaieté, d'élévation et de familiarité! Quelle sincérité toujours!

1. *Correspondance de Henri Regnault*, un vol. Charpentier, éditeur.

C'était un bien grand péril pour un jeune homme que tant d'aptitudes diverses. Il lui eût été facile de s'engourdir parmi les succès rapides que tant d'avantages lui donnaient; il lui eût été plus facile encore de se disperser, de se borner à être en toutes choses le premier des amateurs. Heureusement, entre tant de talents, un talent était plus grand que tous les autres; entre tant de goûts divers, un goût était plus vif. Il aimait chanter, il aimait écrire, il aimait monter à cheval, se distinguer à tous les exercices du corps, briller dans les salons, mais il est une chose qu'il aimait avec passion, la peinture. Tout le reste était distraction, dépense d'une exubérance de vie; mais une seule chose possédait sans cesse sa pensée, une seule chose était l'objet de son ambition : la peinture. C'est elle qu'il avait aimée dès l'enfance, c'est par elle qu'il aspirait à se faire un nom. Rien, même un jour, n'était capable de la lui faire oublier. Il portait là son incessant effort, son énergie, sa volonté.

Il vit Florence, il vit Rome, il reçut de toutes leurs merveilles comme un coup. La chapelle Sixtine surtout le terrassa. Michel-Ange lui apparut comme un géant. Le mot revient sans cesse dans ses lettres. Mais, tout en admirant et Michel-Ange et Raphaël, il sentit qu'il avait en ce moment peu à profiter d'eux. Il se trouvait plus effrayé qu'excité par leur génie. L'imitation des maîtres est surtout féconde pour ceux qui sont nés disciples; les personnalités vigoureuses ont plus à perdre qu'à gagner à l'étude trop patiente

et trop prolongée des chefs-d'œuvre. Elles risquent de perdre leurs propres qualités en essayant d'acquérir celles des autres. Pour s'être trop appliqué à entrer dans le génie d'un maître, on oublie le sien propre; on devient incapable de voir autrement que par les yeux d'autrui : de là vient que toutes les écoles, si propres à développer les hommes de talent, produisent si rarement des artistes originaux. Regnault se sentait peu de disposition à être, comme il le disait, « un Vasari ». Rome n'est pas non plus un pays de coloristes, et Regnault le sentit d'abord. Les *chauchards* et les *bourrains*, avec leurs grands chapeaux pointus et leurs amples manteaux, le laissèrent froid. Tout le monde, depuis Léopold Robert et M. Schnetz, n'avait-il pas assez fait de Romaines à la jupe rayée, à la pièce d'étoffe blanche sur la tête? Ce n'était pas de ce côté qu'une voie nouvelle pouvait s'ouvrir.

Il vit Sorrente et l'admirable golfe de Naples. Là, la lumière l'émerveilla; il voulut s'arrêter, faire des études : la fièvre le chassa. Il revint à Rome. Ce fut alors qu'il rencontra le jeune peintre espagnol Fortuny, qui venait de se fixer dans la ville éternelle, dont le nom, destiné à faire tant de bruit, n'était encore connu que des artistes et de quelques amateurs. Regnault visita son atelier ; il en sortit un autre homme. L'éclair attendu avait traversé le ciel; de cette heure-là Regnault se connut lui-même.

II

On a remarqué qu'une révolution artistique ou littéraire ne va guère sans une rénovation dans les procédés d'exécution. Il n'y a, pour ainsi dire, de sensibles à la masse que les innovations qui atteignent la forme. On peut aller plus loin et dire que c'est toujours par la forme que la révolution doit commencer, alors même que plus tard elle atteindra le fond. Il faut aux hommes un signe qui frappe les yeux, qui devienne comme un drapeau jeté au milieu de l'arène; les uns s'y précipitent pour l'attaquer, les autres pour le défendre, et c'est de cette lutte qui surexcite toutes les énergies que sort définitivement le progrès. A part l'école du paysage, qui suivait sa route, laborieuse et assez dédaignée, il n'y avait pas de coloristes en France. Regnault se sentait né pour être un coloriste, mais il sentait en même temps qu'il n'était fait pour l'être ni à la façon des Vénitiens, ni à celle des Hollandais, ni même à celle de Delacroix. Ce qu'il éprouvait le besoin de rendre plus encore que la diversité de la couleur, c'était la lumière dans son intensité, dans son éblouissant éclat, cette lumière qui, à Naples, avait tant réjoui ses yeux. Or le principe du coloris français, emprunté à l'école bolonaise, était d'atteindre à la vigueur du ton et au relief par la puissance et l'épaisseur des ombres, par le contraste des parties sombres et des parties éclairées,

l'abus du clair-obscur. Ce n'était pas ainsi que l'œil de Regnault voyait la nature depuis qu'il s'était ouvert à la splendeur du midi. Il entra chez Fortuny : il vit là une peinture toute nouvelle. Des couleurs éclatantes s'enlevant sur des couleurs éclatantes, une palette éblouissante, le peintre ou l'aquarelliste osant lutter avec le soleil lui-même, les ombres fines et transparentes, l'œil inondé de splendeurs, réjoui par l'or, la pourpre et l'azur jusqu'à en être troublé. Oui, c'était bien ainsi qu'à lui aussi, depuis qu'il avait quitté la France, apparaissait la peinture.

Il n'eut pas une heure d'hésitation. Certains tâtonnent, réfléchissent, se défient et regardent sans cesse en arrière. Chez Regnault, né pour l'action, la première des qualités était la décision prompte et définitive. Lui aussi eût pu dire, comme Napoléon, qu'il n'y avait jamais eu une minute d'intervalle chez lui entre une pensée et le commencement de l'exécution. C'était un changement absolu à introduire dans sa manière de peindre ; parlons plus juste, c'était un métier tout entier à apprendre ; mais, dans ce nouvel apprentissage, il n'y avait rien qui pût l'effrayer. Ce que Fortuny avait fait, pourquoi ne le ferait-il pas lui-même ? Pourquoi n'irait-il pas par delà Fortuny lui aussi ? Il saurait bien arracher les secrets de cet art nouveau, les découvrir sans les emprunter, y ajouter encore. Ce nom de Fortuny fut pour lui, pendant les années qui suivirent, le grand et puissant stimulant. Il revenait sans cesse à ses tableaux, à ses aquarelles, non pour lui porter envie, mais pour se

surexciter lui-même. Il le vante à tous ses amis dans sa correspondance. « Ah ! Fortuny, s'écrie-t-il, tu m'empêches de dormir ! »

Il se mit à la tâche avec une indomptable ardeur, une volonté sans relâche; il y apporta l'énergie qu'il apportait à toutes choses, à sauter, à chanter, à monter à cheval, qu'il apportait à peindre surtout. Il était de ceux qu'aucune difficulté ne rebute quand une fois le parti est pris. Il avait au front le pli droit entre les deux sourcils où les physiologistes ont toujours vu le signe de la forte volonté. Ou plutôt est-il juste de parler ici de volonté au sens où les moralistes entendent d'ordinaire ce mot : l'effort fait à froid, la domination exercée sur ses actes et ses décisions, la victoire remportée sur soi-même? Regnault n'avait pas besoin de se vaincre. Ce qui le menait, c'était son instinct, c'était son tempérament. Une voix parlait en lui qui l'entraînait comme il entraînait les autres. Dès que cette voix avait parlé, il marchait, il s'élançait, il volait. La nature l'avait fait tout fougue, tout ardeur, il était incapable de rien faire à demi. Il se précipitait avec l'élan d'un cavalier emporté en pleine mêlée, au cœur de la bataille. En avant, toujours en avant! Quel effort eût pu coûter à cette passion ardente? De quelle victoire sur lui-même avait-il besoin pour obéir à ce démon intérieur? Où eût-il pu mettre sa joie, sinon à le suivre? Cette passion tout à la fois généreuse et égoïste qui ne voit rien en dehors d'elle, que rien ne peut arrêter, qui triomphe de tous les obstacles, qui soulève les montagnes, qui

fait les grands artistes comme elle fait les grands saints, cette passion était le fond de son âme.

III

L'Espagne avait fait Fortuny; Regnault n'eut qu'une pensée, voir l'Espagne. Au milieu de l'année 1868, il part pour l'Espagne. Il n'a pas plus tôt franchi les Pyrénées, qu'il sent que cette fois il est bien chez lui. De Bilbao à Burgos, Avila, Madrid, Tolède, son voyage est un enchantement qui croît de jour en jour, d'heure en heure. Les cathédrales, les rues, les marchés, le ciel, l'art et la nature, tout le ravit, tout l'enchante. Son œil boit avidement la belle lumière, éblouissante et limpide. Il faut lire toute la série des lettres de sa correspondance, où s'expriment chaque jour, toutes vives, toutes chaudes, ses impressions. Aucune analyse n'en pourrait donner l'idée. Il se fixe à Madrid; il y a là les musées, la peinture espagnole, il y a là surtout Vélasquez, « le peintre le plus peintre qui ait été ». Vélasquez devient son maître, son dieu. Ces peintres espagnols ne ressemblent pas aux maîtres italiens, si puissants, si majestueux, si profonds, qu'ils l'effrayent; les peintres espagnols sont abordables, ils invitent à venir à eux; ils n'ont rien dédaigné, « ni les petits, ni les mendiants, ni les pouilleux ». Regnault doit une copie, comme pensionnaire de Rome, l'année suivante; il l'entreprend aussitôt pour s'exercer, par la lutte, avec les maîtres

espagnols, pour leur ravir les secrets de leur coloris. C'est à Vélasquez qu'il s'attaque, au plus étonnant tableau de Vélasquez, au tableau des *Lances*. « Ce n'est plus de la peinture, écrit-il dans son enthousiasme, c'est une fenêtre ouverte sur la nature. »

Il faut, pour en rendre les tons, inventer sans cesse de nouveaux moyens de peindre. Henri Regnault est attelé à ce gigantesque travail lorsqu'un grand événement, la révolution de 1868, survient : Isabelle est détrônée. Nous trouvons dans ses lettres le récit plein de couleur et de vie de cette révolution : la population de Madrid tout en armes et tout en fêtes, les drapeaux promenés, les cris de : « Vive la nation! à bas les Bourbons! » les haillons superbes, les postes partout organisés, Madrid transformé en un camp, et, au milieu de tout cela, le peuple calme dans la victoire; point de violences contre les personnes ni les biens. Regnault est émerveillé, ravi. Il voit Prim faire son entrée triomphale au milieu des acclamations frénétiques. Il résout aussitôt de faire le portrait de Prim à cheval; il se met à la besogne, plein d'entrain. L'ordre se rétablit, le gouvernement provisoire s'organise. Regnault loue un vaste atelier avec Clairin et son camarade Laguillermie. Ils travaillent là tous trois une partie de la journée, puis ils courent visiter les coins et les recoins de Madrid, cherchant partout dans la vie des sujets de peinture, dans la lumière la joie des yeux. Sa prodigieuse activité se dépense en tous sens. Une heure, il est dans les salons des grands personnages du jour qui le

reçoivent dans leur familiarité; l'heure suivante, il est dans quelque cabaret perdu, quelque « *Lapin-Blanc* » de Madrid, c'est son mot, écoutant les chanteurs, regardant les danseuses, au milieu des toreros; il fréquente les gitanos, il lie amitié avec eux, les fait poser dans son atelier, devient le parrain de leurs enfants, se fait appeler par eux le *señor don Enrique;* il les étonne par son agilité et sa force, les *épate*, comme il le dit, en marchant sur les mains et sautant deux chaises à pieds joints et cinq avec élan. « Enfin, s'écrie-t-il plein de gaieté, j'ai trouvé des gens qui me comprennent! » Puis vient le carnaval, il en partage toutes les folies, il en décrit la verve emportée; il manque s'empoisonner en coupant un morceau de pain avec son couteau à palette. Le travail pourtant avance sans cesse; le portrait de Prim est achevé, sans parler d'innombrables études, dessins, aquarelles. Sa vie ressemble à un tourbillon au milieu duquel il trouve du temps pour tout, au milieu duquel pas un jour n'a été perdu pour son art. Il faut écouter au moins le récit d'une de ses journées :

« Je me suis promis d'écrire demain à X***, mais demain sera comme aujourd'hui : demain, je n'aurai pas une minute à moi. A huit heures moins un quart, un mendiant, pour terminer une étude commencée aujourd'hui ; à onze heures et demie, visite au Fomento pour voir un beau Goya; à une heure, séance pour un petit portrait que je fais de Mme de Barck [1], en

1. Ce portrait appartient aujourd'hui au Musée du Louvre.

costume espagnol rose et noir, ce qui, entre parenthèses, lui va joliment bien. A quatre heures, nuit tombante, course à la calle de Toledo, pour voir une mante gitane ancienne et l'acheter sans doute. A cinq heures, ma leçon de guitare, pour arriver à gratter passablement un *jaleo* ou une *malagueña* quelconques. Dîner à six heures ; à sept heures, *re*modèle à l'atelier. Et c'est tous les jours comme ça, et cela aurait toujours dû être comme ça. Si jeunesse savait !... Je suis bien vieilli, va, au moral s'entend. Au physique un peu, peut-être, *pero n'importa !* »

Mais il faut quitter cette vie si pleine et si féconde. Tandis que le portrait de Prim — dont Prim n'a pas voulu, trouvant qu'il y manque un chapeau et le plumet de maréchal — prend la route de Paris, Regnault retourne à Rome, où le règlement le rappelle. Mais Rome lui plaît moins encore que jamais. « Rome maintenant, écrit-il, me semble éclairée par une veilleuse. » Il exécute à la hâte son envoi de la *Judith*, puis reprend la route de l'Espagne. Ce n'est plus à Madrid qu'il retourne. Il va droit à cette Andalousie où la guerre civile l'a empêché de pousser l'année précédente ; là, il va retrouver plus de lumière encore. La nature, aux environs d'Alicante, l'émerveille ; il s'arrête sans cesse pour faire des études ; bientôt il arrive à Grenade ; il voit l'Alhambra. Aussitôt tout le reste disparaît pour lui. C'est un enchantement qui n'a plus de limites. Jamais son enthousiaste nature n'a connu autant d'enthousiasme. Il écrit à un de ses amis de Paris :

« Ah! mon ami, si tu avais vu l'Alhambra! Depuis que je l'ai vue, cette féerie, ce rêve, ce..., je ne peux plus que soupirer. Rien n'est beau, rien n'est délirant, rien n'est enivrant comme cela. Nous avions traversé de bien beaux pays pour venir ici; mais toutes nos émotions précédentes, tous nos anciens enthousiasmes, tout a été effacé par cette Alhambra. Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Ainsi soit-il. Ah! Mahomet, toi seul es grand, toi seul es Dieu qui as inspiré une œuvre comme celle-là. Nous sommes, à côté des artistes qui ont fait cela, des barbares, des sauvages, des monstres. Si tu voyais le palais que Charles-Quint a osé faire construire sur l'emplacement d'une partie du palais arabe! Tu hausserais les épaules, tu voudrais ressusciter Charles-Quint, lui cracher à la figure. Il a démoli la moitié de l'Alhambra pour y placer, quoi? son ordure, son immondice! Ah! Mahomet, mon Dieu, mon prophète, ne lui pardonne pas! et fais sur sa sale âme damnée autant de dessins, de zigzags, d'ornements compliqués que tu en as entassé sur cette merveille que tu as eu la bonté de nous laisser voir ce matin...

« Et, pensant à toi et aux amis, nous nous sommes regardés, Clairin et moi, en disant : « Que la terre ne tourne plus, que les étoiles tombent, que les villes s'écroulent, que les montagnes deviennent vallées, que nous importe, pourvu que l'Alhambra soit épargnée et que nos amis puissent la voir!.... »

Et un autre jour il écrit encore dans un accès de ce lyrisme qui ne se refroidit pas :

« Ma divine maîtresse, l'Alhambra, m'appelle; elle m'a envoyé un de ses amants, le soleil, pour me prévenir qu'elle a fait sa toilette et que déjà elle est belle et prête à me recevoir. Je ne peux faire autrement que de vous quitter.

« Allah! tu es mon Dieu! et toi, Mahomet, sois béni, qui as inspiré de si incomparables merveilles. Je t'aime, parce que tu es le père de ma chère et adorée Alhambra!... »

Il reste là, en effet, des mois entiers, ne se lassant pas d'admirer la richesse et la variété des décorations, les caprices de l'architecture, l'éclat des faïences qui ornaient les murs, luttant chaque jour, tantôt avec la palette, tantôt l'aquarelle à la main, pour rendre la magnificence des couleurs, l'harmonie des tons. Mais bientôt Grenade même et l'Alhambra ne lui suffisent plus. Il savait que c'était au Maroc, dans la campagne militaire qu'il avait suivie, que Fortuny avait eu comme la révélation de la lumière : il voulut, lui aussi, voir le Maroc.

Il arrive à Gibraltar, il franchit le détroit. Le voilà sur la terre d'Afrique, à Tanger, et tout ce qu'il a vu jusqu'ici pâlit encore à ses yeux. Il s'installe à Tanger, il y loue une sorte de palais qu'il convertit en atelier. Soudain il retourne à Grenade. La pensée d'un grand tableau, qui sera son dernier envoi et qui, au milieu des splendeurs de l'Alhambra, symbolisera la magnificence de la civilisation maure, cette pensée germe en lui et l'envahit : il va revoir le cadre de la scène qu'il veut retracer; tous les détails s'en précisent

dans son imagination. Aussitôt fixé, il retourne à Tanger, il y achète un terrain, il y fait construire un atelier assez vaste pour lui permettre de se mettre à l'œuvre. Écoutons-le célébrer la magnificence du soleil africain, l'ardente, l'implacable lumière tombant à flots du ciel sans nuages. C'est pour lui une joie, c'est une fête, c'est une ivresse des yeux :

« Chaque fois que nous montons sur notre terrasse, nous sommes éblouis par l'éclat de cette ville de neige qui, sous nos pieds, descend jusqu'à la mer, comme un grand escalier de marbre blanc ou une nichée de mouettes blanches. Sur une terrasse voisine, des négresses étalent des tapis pour les exposer au soleil, ou des Mauresques disposent sur des cordes leurs haïcks et leur linge pour les faire sécher, kaftans de drap jaune avec broderie d'argent, de soie rose ou vert tendre, foulard d'or, etc. Nos yeux, enfin, voient donc l'Orient !

« Je crois, Dieu me pardonne ! que le soleil qui vous éclaire n'est pas le même que le nôtre, et je vois de loin, avec terreur, le moment où il faudra recontempler, en Europe, l'aspect lugubre des maisons et des foules.

« Mais, avant d'y rentrer, je veux faire revivre les vrais Maures, riches et grands, terribles et voluptueux à la fois, ceux qu'on ne voit plus que dans le passé. Puis Tunis, puis l'Égypte, puis l'Inde !...

« Je monterai d'enthousiasme en enthousiasme, je m'enivrerai de merveilles jusqu'à ce que, complètement halluciné, je puisse retomber dans notre monde

morne et banal sans craindre que mes yeux perdent la lumière qu'ils auront bue pendant deux ou trois ans. Quand, de retour à Paris, je voudrai voir clair, je n'aurai qu'à fermer les yeux, et alors Mauresques, Fellahs, Hindous, colosses de granit, éléphants de marbre blanc, palais enchantés, plaines d'or, lacs de lapis, villes de diamants, tout l'Orient m'apparaîtra de nouveau..... Oh! quelle ivresse, la lumière... »

C'est là, tout enivré de lumière, comme il le dit, qu'il fit, avant d'entreprendre le grand tableau qu'il méditait, sa *Sentinelle marocaine*, sa *Sortie du pacha*, son *Exécution sans jugement;* c'est là qu'il termine cette *Salomé* qu'il avait ébauchée durant son dernier séjour à Rome et qui, exposée au Salon de 1870, excita parmi les artistes et dans le public une si profonde émotion. Pour les uns, ce fut un scandale; pour les autres, ce fut la révélation d'un art nouveau. Chacun se demandait par quelle prodigieuse adresse de la main, par quel maniement inouï du pinceau l'audacieux jeune homme avait pu, sans le secours des ombres, enlever ainsi, dans une gamme de plus en plus éblouissante, les jaunes sur les jaunes, les ors sur les ors, les roses sur les oranges, réunir côte à côte, sans qu'elles se heurtent, sans qu'elles se nuisent, les couleurs qui passaient dans l'école pour ne pouvoir s'allier. Aucun tableau n'a exercé sur la peinture contemporaine une pareille influence. L'habileté, même par Fortuny, et l'audace n'avaient pas été poussées aussi loin. Que de Salomés de tout genre cette *Salomé* ne nous a-t-elle pas values

depuis! Que d'efforts des disciples pour exécuter, eux aussi, la symphonie de la lumière, pour enfermer dans leur toile les rayons du soleil, et n'aboutissant le plus souvent qu'à une irritante crudité!

IV

Pour beaucoup, Regnault est resté le peintre de la *Salomé*, et c'est de là que sont venus tant de sévères jugements portés sur lui. On a cru qu'il s'était mis tout entier dans cet étrange et précieux morceau. On a dit que, s'il eût vécu, il n'eût pu que le refaire. C'est la naturelle erreur de ceux qui ne l'ont pas suffisamment connu et l'ont voulu juger sur une œuvre.

On est allé répétant qu'il y avait en lui un œil et une main incomparables, et rien de plus. Aucune appréciation n'est plus fausse. Regnault, à vingt-trois ans, avait eu la révélation d'une façon de peindre qui constituait une révolution dans les procédés de la peinture; il avait juré de se rendre maître de ce procédé nouveau; il y avait appliqué toute sa dextérité, toute son énergie, toute sa passion. En deux ans il y avait pleinement réussi. Plusieurs fois, pressé par le temps, il avait été obligé d'envoyer à Paris sa peinture encore inachevée; il avait voulu s'assurer que maintenant il était maître de son métier, et ce tour de force démontrait bien que, comme coloriste, il ne connaissait plus d'obstacles.

Mais Regnault visait un but plus haut et plus noble

que d'être un incomparable virtuose de la couleur. Il ne suffisait pas à son ambition d'étonner le monde par l'habileté de la main, de faire pousser des exclamations d'étonnement à ceux qui viendraient regarder sa peinture. Il laissait à Fortuny cette gloire. « Tout ce que j'ai fait jusqu'ici, écrivait-il à un ami au moment où il arrivait à Tanger, tout ce que j'ai fait ne compte pas », et cela c'était le *Prim*, c'était la *Judith*, c'était l'*Automédon*, c'était le *Portrait de Mme de Barck*. On peut affirmer qu'il ne fût guère revenu par la suite, sinon dans les heures de délassement, à des morceaux de pure virtuosité comme la *Salomé*. Les chatoiements d'étoffes, les petits effets de détail, les bibelots curieux, les ciselures raffinées, tout cela, qui pour tant d'autres est le tout de la peinture, n'était pour lui que l'accessoire de l'art, accessoire qui a sa légitime place à son rang secondaire, mais n'en doit pas sortir pour usurper le premier.

Son ambition, une ambition fière et légitime, c'était la grande peinture, la peinture d'histoire, celle qui fait revivre le passé et représente les fortes passions qui agitent les hommes. Il la voyait telle que notre siècle érudit la comprend et l'appelle, évoquant les siècles endormis, les civilisations disparues, ressuscitant autour des hommes tout ce qui durant leur vie les entourait, costumes, monuments, meubles divers, armes et étendards; il la voyait exprimant les types de chaque race, rendant visible le génie de chaque âge, montrant sur les visages les caractères, les ambitions, les convoitises et les haines. Non, il n'était

pas un simple peintre des choses extérieures et des objets physiques celui qui avait peint le portrait du *général Prim;* non, en dépit de cette tache de sang si merveilleusement travaillée, en dépit de cette peinture si caressée d'une cour intérieure de l'Alhambra, il n'était pas un simple peintre de natures mortes celui qui a fait cette *Exécution sans jugement au temps des rois maures*. Il y a dans l'une et l'autre œuvre une pensée, une intelligence, aussi bien qu'une main et un œil, et tant pis pour ceux que l'étonnante exécution empêche de regarder et d'apercevoir au delà! — Ici, dans l'*Exécution sans jugement*, toute une civilisation est peinte, et dans ce supplicié au regard féroce, à la tête brutale, et dans ce bourreau plus stupide et brutal encore qui essuie tranquillement son épée après avoir fait sa besogne; derrière la porte fermée de ce splendide palais, on devine le maître absolu et indolent dont un signe a suffi pour faire tomber une tête. Là, dans le *Portrait du général Prim*, à côté de l'émeute hurlante et triomphante qui l'acclame, on voit sur son cheval, dominant la foule en désordre, l'homme que les événements, que l'enthousiasme populaire élèvent sur le pavois. En ses mains sont remises les destinées de la patrie; arrêtera-t-il la révolution comme il arrête le cheval impétueux dont les rênes sont en sa main? Sera-t-il cet homme supérieur par l'intelligence comme par le cœur que les peuples attendent à certaines heures décisives? Tout au contraire sera-t-il bientôt emporté et brisé lui-même par le mouvement qu'il a déchaîné?

On lit ces pensées qui fermentent, graves et parfois effrayées, sous ce front découvert du général Prim. Nous le demandons à tous les hommes impartiaux : connaissent-ils parmi les grands portraits de personnages historiques beaucoup d'œuvres que l'on pourrait mettre au-dessus de celle-ci, aussi bien par la hauteur de l'inspiration que par la puissance de l'exécution ?

Regnault, dans son vrai fond, était tout autre chose qu'un peintre de natures mortes et d'accessoires; il était tout autre chose aussi qu'un peintre de genre, préoccupé surtout de rendre de brillantes toilettes et de grouper agréablement quelques élégants personnages dans des attitudes gracieuses. Il faut un esprit calme et sans fièvre pour se livrer toute une vie durant à ces innocents exercices artistiques. Regnault n'eût pas été capable davantage de faire un réaliste, occupé consciencieusement à copier la nature sans lui rien ajouter. Alors même que son œil cherchait le plus attentivement à ne voir que la réalité, son esprit y ajoutait quelque chose. La faculté maîtresse, dominant en lui l'art comme la vie, c'était l'imagination. Son esprit, sans cesse en travail, surexcité par la vue des objets, allait au delà, imaginait, voyait ce qui complétait les choses. C'est par là qu'il était de la famille des grands artistes, ceux qui, comme les Michel-Ange, les Raphaël, les Rubens, les Delacroix, ressuscitent le passé, transfigurent le présent, font passer leur âme ardente dans leur œuvre. Dès sa jeunesse, il avait été aux plus grands

sujets, à ceux qui demandent pour être traités la vision la plus puissante comme la main la plus ferme. Il était hanté de scènes du passé, vivantes, pleines de mouvement, de couleur, de passion, qui se déroulaient devant lui; il y vivait lui-même, il en devenait l'acteur en même temps qu'il en était l'auteur.

On me permettra, malgré sa longueur, de citer la lettre qu'il écrivait à un ami, lui décrivant le grand tableau dont j'ai déjà parlé et qui devait être son dernier envoi, lettre datée de Grenade au moment même où il venait d'arrêter dans son esprit la composition de l'ouvrage. Quelle esquisse peinte en pourrait donner une vue plus nette, plus saisissante que cette esquisse à la plume?

« Je voudrais au moins, avant de mourir, écrivait-il à M. Cazalis, avoir créé une œuvre importante et sérieuse que je rêve en ce moment, et où je lutterais avec toutes les difficultés qui m'excitent. Quelle que puisse être l'issue de cette bataille, quand tu viendras à Tanger, tu me trouveras en face d'une toile immense où je veux peindre tout le caractère de la domination arabe en Espagne, et les puissants Maures d'autrefois, ceux qui avaient encore le vrai sang de Mahomet à la troisième, quatrième, cinquième et sixième génération...

« J'espère bien rencontrer dans les *Histoires* des Maures un fait historique ou un nom qui se rapportera à ce que je veux faire et contentera tout le monde. Je commencerai toujours, et, si je trouve à baptiser mon tableau avant qu'il me quitte, tant

mieux; sinon, j'invente, et je renvoie les critiques au chapitre 59 999 d'une *Histoire* arabe indiscutée, mais détruite dans l'incendie ou le sac d'une ville.

« Les deux immenses portes bleu et or de la salle des Ambassadeurs viennent de s'ouvrir sur une galerie dont les gradins sont baignés par un fleuve ou un lac, sur les bords duquel est bâti mon palais...

« Le roi maure paraît entre deux immenses battants de porte, armé et recouvert de ses plus fins tissus, sur un cheval richement caparaçonné; il est impassible et regarde on ne sait où, comme le sphinx d'Égypte ou une idole indienne, comme un élu enfin, un descendant du Prophète, un être adoré, encensé. A ses pieds, ou plutôt aux pieds de son cheval, un héros, le général en chef de ses armées, est humblement prosterné et dépose son épée. Il vient de conquérir à son maître une province ou une ville et l'offre à celui qu'on ne regarde qu'en tremblant et à genoux...

« Sur les marches de marbre blanc, où sont jetés de somptueux tapis, sont échelonnés des guerriers (les plus beaux des officiers), qui rapportent les drapeaux pris à l'ennemi et une épée chrétienne, celle du général ou du roi chrétien; deux barques sont attachées aux marches : de l'une descendent le général et sa suite; dans l'autre, de beaux nègres gardent un groupe de femmes captives, les plus belles chrétiennes de la province conquise; elles seront présentées au roi et offertes après les drapeaux; celles sur qui son regard daignera descendre seront

conduites au harem. A la proue d'une des barques, une tête coupée sera clouée, la tête d'un chef chrétien. Tout est or, étoffes merveilleuses, tout est élégant et précieux : architecture, armes, pierreries, chairs de femme, et au milieu le *despotisme*, l'indifférence, l'insouciance mahométans... Le roi regarde à peine le général vainqueur; les portes de son tabernacle s'écartent, et, comme une idole enfermée dont le temple s'ouvre, il est là, objet d'adoration...

« Puis les portes se refermeront, il se couchera de nouveau sur des coussins; une lionne apprivoisée lèchera ses pieds; ses deux esclaves favorites allumeront des parfums, et le soir il ne saura plus même s'il a reçu en présent quelques provinces de plus... Il aura quelques chairs nouvelles près de la sienne, voilà tout...

« Le *mépris pour les chrétiens* à indiquer aussi : on ne rapporte pour tout butin qu'une épée, des loques, des drapeaux et des femmes. Mais pas de cassettes ni de richesses chrétiennes; à quoi bon? ils n'ont nul besoin de l'*or des chiens*.

« Leur *civilisation* est rendue par l'élégance artistique de tout ce qui les entoure; ils ont même (j'en ai vu à l'*Armeria* de Madrid) des armures plus belles et plus élégantes que celle des chrétiens d'alors, et toutes recouvertes d'étoffes précieuses.

« La *cruauté :* Une tête coupée est clouée comme un trophée à la barque; mais les têtes des guerriers obscurs ont été tranchées et clouées aux murs et aux portes de la ville prise. Les femmes seront demi-

nues, elles se sont débattues : il faut que les yeux du maître soient attirés par l'éclat des chairs blanches et jaunes, etc... Mais je suis fou de t'écrire un tableau, tu le verras.

« ... Il faut enfin que ce soit une œuvre; puis je pourrai reprendre mon sac et aller adorer Brahma et Siva! Mais avant *il faut* que j'aie créé une chose importante. »

Je le répète : est-ce là le langage d'un homme qui ne voit de l'histoire et de l'art que le côté extérieur et matériel, dont le seul souci est d'éblouir les yeux avec les tours de force de sa palette? Quelle imagination de poète ou d'artiste a jamais mieux ressuscité devant lui un siècle passé? Qu'on se figure Delacroix exposant le sujet de son *Entrée des croisés à Constantinople;* qu'on se figure Meyerbeer exposant la conception des *Huguenots :* lequel eût pu le faire avec une plus chaude passion, avec une préoccupation plus haute de ce qui fait la durable grandeur de toute œuvre d'art, sa portée intellectuelle et morale?

V

Et maintenant Regnault était tout entier à l'œuvre gigantesque qu'il se proposait d'entreprendre. Il écrivait à son père :

« Parlons maintenant de choses horriblement sérieuses. Il me faut une toile de 7 m. 50 de haut sur

5 m. 50 de large. Compte 6 mètres pour prévenir tous les agrandissements possibles et n'être pas obligé d'ajouter des triangles de bois ou des bouts de toile. Quand pourrai-je avoir cela?

« Il faut la commander, n'est-ce pas? Ne regarde pas au prix, il faut que ce soit beau et bon pour peindre, et solide. Mais pas de gros grain, afin que je ne sois pas obligé de dépenser 20 000 francs de couleurs pour boucher les trous de la toile... Fais des bassesses auprès des meilleurs fabricants pour obtenir cette dimension...

« Tu joindras à cet envoi une petite caisse dans laquelle tu mettras huit livres de plâtre de doreur, tout ce qu'il y a de plus blanc et de plus fin, et deux livres de colle de poisson...

« Il me faudra alors des cargaisons de couleurs; mais je t'en reparlerai plus tard; le plus pressé, c'est la toile. »

Et, dans un cri d'ardeur joyeuse, il ajoutait :

« Alors, en avant les grandes brosses, les échelles, et à l'assaut! S'ils ne me donnent pas la médaille d'honneur pour cette campagne-là, je ne sais pas ce qu'il leur faudra. »

Hélas! ni la toile, ni les cargaisons de couleurs, ni les grandes brosses et les échelles ne devaient jamais servir. Deux mois après cette lettre, Regnault, qui venait d'apprendre la déclaration de la guerre, écrivait à son père :

« Pas de nouvelles de la guerre! C'est désolant.

« Je ne viens pas à Paris avec mon tableau, parce

que je serais capable de partir pour la Prusse. Je voudrais avoir les émotions du soldat, les entraînements de la bataille, les enivrements de la victoire!... Je me connais... Il vaut mieux pour toi et pour moi que je reste à Tanger... »

Et quelques jours après :

« Nous n'avons guère le cœur à peindre; on attend chaque jour le bateau de Gibraltar. On se jette sur les lettres; on court à la légation, croyant apprendre une nouvelle... Nous sommes bien agités.

« Laisse donc Eugène aller à son poste. Je voudrais bien y être aussi, moi! et, si les choses vont mal, je n'y serai pas le dernier. Un être inutile à son pays ne doit plus se rencontrer en France, sous aucun toit. Il est du devoir de tous de marcher et de soutenir honorablement son titre de Français, qui ne doit pas devenir synonyme d'égoïsme, de lâcheté, de mollesse.

« Je serai très heureux de savoir Eugène au camp... au feu, s'il le faut.

« En somme, on en revient! Toute tête en ligne n'est pas abattue. Il faut avoir foi dans son étoile ou dans tout ce que tu voudras. »

Les nouvelles vinrent, et mauvaises. Regnault n'y tint plus. Adieu l'art, le soleil, les visions de l'Alhambra, les Maures! Il ne vit plus que la patrie. Lui qui jusque-là n'avait songé qu'à la peinture, à la gloire, il ne songea plus qu'à cette France qui avait besoin de tous ses enfants. Il ne reprit plus, durant le long siège, le crayon ou le pinceau que çà et là, aux rares intervalles des exercices militaires, pour dessiner

quelques portraits d'amis à la mine de plomb, pour exécuter trois extraordinaires aquarelles. Dans son patriotisme il apporta l'ardeur, la passion, la fougue qu'il avait portées partout. Il écrivait pour lui-même ces réflexions, qui peignaient bien l'état de son esprit, les pensées graves dont il était assailli :

« Nous avons perdu beaucoup d'hommes; il faut les refaire et meilleurs et plus forts. La leçon doit nous servir. Ne nous laissons pas amollir par des plaisirs faciles. La vie pour soi seul n'est plus permise. Il était, il y a quelque temps, d'usage de ne plus croire à rien qu'à la jouissance et à toutes les passions mauvaises. L'égoïsme doit fuir et emmener avec lui cette fatale gloriole de mépriser tout ce qui était honnête et bon…

« Aujourd'hui la république nous commande à tous la vie pure, honorable, sérieuse, et nous devons tous payer à la patrie et, au-dessus de la patrie, à l'humanité libre, le tribut de notre corps et de notre âme.

« Ce que les deux peuvent produire ensemble, nous le leur devons. Toutes nos forces doivent concourir au bien de la grande famille, en pratiquant nous-mêmes et en développant chez les autres les sentiments d'honneur et l'amour du travail… »

Un jour, vers la fin du siège, son capitaine, frappé de son zèle, voulut lui offrir un grade. Après l'avoir remercié et s'être excusé sur son peu d'expérience du service, Regnault ajoutait dans sa lettre de refus :

« … Je suis certain que je pourrai vous écouter encore mieux en restant simple garde. Mon exemple

peut rendre plus de services que mon commandement. Décidé à supporter sans broncher les fatigues et les ennuis du métier, sans en éviter aucun, à être le premier aux corvées et le premier au feu, j'espère entraîner à ma suite ceux de mes camarades qui seraient portés à se plaindre et à hésiter. Nous sommes plusieurs dans le même cas, animés des mêmes sentiments, mais nous ne serons jamais assez nombreux. Croyez-vous que la résignation et la bonne volonté de M. Bethmont n'aient pas été d'un grand effet vis-à-vis de beaucoup d'entre nous?

« Je n'ai pas la prétention de le valoir, ni d'être doué d'une parole aussi entraînante pour convertir en bons les mauvais. Seulement je suis plus jeune, j'ai meilleure santé, autant de courage, autant de patriotisme que lui, et le respect de la discipline.

« Vous avez en moi un bon soldat; ne le perdez pas pour en faire un officier médiocre... »

C'était le 18 janvier que Regnault écrivait cette lettre; le lendemain se livrait la bataille de Montretout. On s'était battu toute la journée contre d'invisibles ennemis abrités derrière des murailles. Quand on sonna le rappel, Regnault voulut demeurer quelques instants encore : il lui restait à brûler ses dernières cartouches. Une balle l'atteignit au front et vint glacer cette tête où fermentait une âme si ardente, cet œil si lumineux, cette main si habile et si ferme. Ce fut fini de tant de projets qu'il avait formés, de tant d'affections et d'espérances qui avaient été mises en lui. La mort, qu'il avait craint plus d'une

fois de rencontrer avant l'âge, la mort, à laquelle il avait plus d'une fois échappé déjà comme par miracle, la mort venait de le saisir; elle lui ravissait le prix de tant de labeurs, de tant de persévérance.

« Une idée qui me poursuit et me navre, avait-il écrit dans une de ses lettres, c'est la crainte de *claquer* en voyage, avant d'avoir vu tout ce que je veux voir et surtout avant d'avoir pu tirer parti de ce que j'aurais vu. Cela me désole de ne pouvoir lire dans l'avenir et de ne pas avoir la certitude que le temps ne me fera pas défaut pour mener à bon terme ce que je veux faire. Si je pouvais me dire : « Dans trois ou « quatre ans, tu reviendras chargé de matériaux, tu « sauras pas mal de choses, et tu auras encore vingt-« cinq ans pour les exprimer », oh! alors tout irait bien; mais mourir en route, voilà qui me chiffonne. Enfin, nous verrons. »

Il n'était pas mort en voyage, nulle fin ne pouvait être plus glorieuse que la sienne; mais pour lui, hélas! sur cette terre tout n'était pas moins fini!

Que fut-il advenu si cette mort ne l'eût frappé au moment même où, à son avis, sa véritable œuvre commençait? Il est téméraire de chercher à dire ce qui eût pu être, ce qui n'a pas été, ce qui ne sera jamais; il est permis de penser cependant que la France a perdu en lui un des grands artistes qui l'eussent honorée. Certes il n'eût point été un artiste complet, et qui l'a été parmi les plus grands? Il n'eût eu ni la rêverie mystique d'un Lesueur ou d'un Philippe de Champagne, ni la grâce voluptueuse d'un Prudhon, ni

la délicieuse légèreté d'un Watteau. « La peinture française, dit-il quelque part brutalement, a commencé avec Gros. » Il n'eût pas eu davantage l'harmonieuse beauté de la forme d'un Léonard ou d'un Raphaël. Il voyait la nature et l'art, non par la splendeur plastique de la ligne et du relief, mais par le mouvement et l'action. Je ne serais pas surpris que, de tous les arts, celui qui lui parlait le moins fût la sculpture ; il n'avait rien d'un Grec contemporain de Phidias, et, de toutes les statues qu'il rencontra, celle qui paraît l'avoir le plus ému, c'est le *Saint François* si étrange, si ascétique, si fiévreux d'Alonzo Cano à Tolède. La sérénité, qui est la première grandeur de l'idéale beauté, n'était point le fait de cette âme toute fougueuse. Cela seul lui plaisait qui mettait en œuvre l'énergie et la passion ; il ne se reposait d'un effort que par un autre effort. La rêverie molle et délicate, qui s'abandonne aux choses au lieu de les dominer, qui aime à flotter, à glisser sans but, à se laisser bercer aux vagues impressions, l'éloignait plus qu'elle ne l'attirait. Il ne trouvait le bonheur que dans la lutte et la victoire. Il n'était incapable ni d'affection, ni de vie intime, ni de tendresse. Il y a des pages bien touchantes dans sa correspondance, soit quand il vient d'apprendre la mort de sa grand'-mère, soit quand il apprend la misère de la veuve de son vieux professeur Lamothe, soit quand il croit mort son fidèle Lagraine englouti par un naufrage. Ses amis avaient raison de le chérir, et il était aussi digne d'être aimé que d'être admiré. Il est permis de

penser toutefois que les sujets tendres et doux n'auraient que rarement occupé son pinceau. Son goût dominant était pour les sujets qui parlent fortement à l'imagination, les sujets dramatiques, sauvages et terribles au besoin.

Les événements de 1870 l'avaient assez profondément remué, il y avait assez pris sa part, pour que l'on soit sûr qu'il ne fût pas sorti de cette crise tel qu'il y était entré. L'artiste eût subi le contre-coup de toutes les angoisses du patriote. Il eût moins pensé sans doute, dans l'avenir, à cette lumière éblouissante dont l'ivresse l'entraînait plus loin, toujours plus loin de la patrie. La France eût profité de cet amour profond, ardent, qui soudain, à la nouvelle de ses désastres, s'était réveillé pour elle en son âme vaillante. Il eût tourné les yeux plus souvent vers elle pour la regarder, pour retracer les grandes pages de son histoire. Les scènes tragiques dont il avait été le témoin eussent trouvé en lui un interprète ému qui eût mis à les représenter son âme, sa passion. Il n'eût point essayé de peindre les choses de son pays avec la même palette qui avait lutté de vigueur et de lumière avec les rayonnements dorés de l'Alhambra ou avec les murs blancs, éblouissants, de Tanger. Il y avait en lui un artiste consciencieux et sincère, plus soucieux d'être vrai que désireux d'étonner. Qu'on lise une lettre écrite à un ami de sa famille qui lui avait adressé quelques critiques sur sa façon de peindre ; on verra combien il y avait en lui, à côté d'un réel sentiment de sa valeur, de modestie vraie et de cons-

cience d'artiste. Et pourquoi donc eût-il cherché à étonner quand même? Il aimait son art d'un amour trop profond, il avait la trop légitime ambition d'une longue gloire pour sacrifier au bruit d'un jour le succès fondé sur la vérité, le seul qui dure. On peut croire que la renommée même ne l'eût pas grisé, qu'elle n'eût rien fait que lui inspirer l'émulation d'aller sans cesse du bien au mieux.

« Tu as peur que je sois saoûl de mon triomphe? écrivait-il à un ami à l'occasion des louanges données à son *Prim*. Non, je ne suis plus d'âge à éprouver une satisfaction béate devant tel ou tel article de journal, telle ou telle lettre de félicitation. Je vaux mieux que cela. Je veux que M. Henri Regnault, mon maître, puisse me dire un jour : « Allons, drôle, je suis content de vous! » et je désire cependant que ce moment-là fuie longtemps devant moi, car je commencerai à décliner du jour où je serai satisfait de moi... »

M. Chapu, le sculpteur illustre qui a exécuté la ravissante figure qui orne le socle du monument de Henri Regnault, a bien fait de choisir la Jeunesse pour élever jusqu'à son buste la couronne d'or qu'il mérite de porter. Tout en lui fut la jeunesse même, avec ses généreuses ardeurs, ses nobles passions, sa sainte flamme. Les deux architectes, ses camarades, M. Coquart et M. Pascal, qui ont érigé le monument élevé à sa mémoire et à celle des jeunes artistes tombés comme lui durant cette affreuse guerre, ont bien fait de n'y vouloir ni images de

deuil, ni couleurs affligeantes. Il ne faut pas plaindre ceux qui, mourant pour la patrie de la mort des héros, ont conquis la plus pure des gloires et laissent à leurs jeunes successeurs le plus noble des exemples. Et pourtant qui consolera les amis de Regnault, qui consolera la France de cette belle vie sitôt tranchée, de cette destinée si pleine de promesses et sitôt arrêtée?...

Septembre 1876.

ISIDORE PILS

Isidore Pils, dont l'exposition est en ce moment ouverte à l'École des beaux-arts [1], était un peintre plus estimé des artistes qu'il n'était connu de ce qu'on appelle le public. A l'exposition de 1849, un tableau, *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise chez Dietrich, le bourgmestre de Strasbourg*, avait pour la première fois attiré l'attention sur lui. Sa *Mort de la sœur de charité*, en 1850, sa *Prière à l'hospice,* en 1853, ses *Zouaves défilant dans la tranchée de Sébastopol*, en 1855, son *Débarquement en Crimée*, en 1857, avaient été remarqués. Il n'avait obtenu qu'un grand et populaire succès, sa *Bataille de l'Alma*, exposée en 1861 et qui avait remporté la médaille d'honneur. A partir de ce jour-là, il avait pris rang parmi ceux dont on croyait pouvoir beaucoup espérer. Mais la suite n'avait pas réalisé ces promesses. Son tableau de la *Réception des chefs arabes par l'empereur et l'impératrice*, exposé en 1867 sans être achevé, n'avait rien ajouté à sa réputation; il l'avait plutôt ébranlée. Depuis cette époque,

1. Cet article a été écrit en 1876.

on rencontrait rarement Pils aux expositions, et la dernière fois qu'il y avait figuré, en 1874, avec son tableau du *Jeudi-saint en Italie dans un couvent de dominicains*, avec ses moines lavant les pieds des enfants, l'accueil du public avait été plus que froid. On savait que Pils avait été chargé par M. Garnier de décorer l'escalier du grand Opéra refusé par M. Cabanel. Lorsque le monument fut ouvert et que l'on put voir ces peintures, elles non plus ne répondirent pas à l'attente des spectateurs. On n'y trouva qu'une masse de figures sans caractère comme sans beauté; la couleur même n'avait rien d'agréable; elle avait cherché l'éclat sans atteindre à autre chose qu'à la dureté. Tout le succès dans ces décorations fut pour M. Baudry, pour M. Lenepveu, pour M. Élie Delaunay; on se borna à mettre Pils à côté de M. Barrias, un peu au-dessus de M. Boulanger. Quelques mois seulement s'étaient écoulés après l'ouverture de l'Opéra, et Pils, le 3 septembre 1875, s'éteignait à Douarnenez, sans que, on peut le dire, sa mort causât dans l'opinion publique une grande émotion. Pils était resté pour la foule le peintre de l'*Alma*, qui, depuis quinze années, se survivait à lui-même. L'attention de la foule aux œuvres de l'intelligence est une attention distraite; elle oublie vite ceux qui par une série d'œuvres magistrales ne lui rappellent pas sans cesse leur nom.

L'exposition de l'École des beaux-arts ne fera pas une place à Pils parmi les artistes éminents de notre siècle. Et pourtant cette exposition est bien l'une des plus intéressantes auxquelles il nous ait été donné

d'assister. A voir la série à peu près complète des travaux du peintre, ses études, ses esquisses, ses œuvres, on entre dans l'intimité de son intelligence et de son âme, et peu d'âmes furent plus sincères, plus désireuses de bien faire, plus éprises de l'art que celle de Pils. Et puis, à cette exposition, les œuvres ne se présentent pas seules. A cette occasion, un ami, qui fut en même temps, chose rare, son propriétaire dans cette maison de la place Pigalle où Pils habita de longues années, a tenu à retracer la vie du peintre [1]. On suit ainsi les incidents de son existence : on voit dans quelles circonstances chaque ouvrage fut conçu et exécuté, et l'intérêt du spectateur s'accroît. On comprend mieux les œuvres, on leur rend mieux justice grâce à ce commentaire historique. On apprécie davantage les qualités, on devient plus indulgent pour les défaillances. La vie de Pils fut laborieuse et pénible autant qu'elle fut honorable; elle se résume tout entière en ces deux traits : dans la première moitié, une longue lutte contre la maladie et la pauvreté; une longue lutte contre la maladie, quand la pauvreté eut enfin disparu.

Le père d'Isidore Pils avait été un vaillant soldat des guerres de la République et du premier Empire. Le maréchal Oudinot l'avait attaché à sa personne. Sans grande éducation artistique, il avait le goût des arts, l'instinct du pittoresque, le sentiment du dessin. « Le peintre, c'était mon père », disait plus tard Isi-

1. *Isidore-Alexandre-Auguste Pils, sa vie et ses œuvres*, par M. Becq de Fouquières. Une brochure. Charpentier, éditeur.

dore; et tous ceux, en effet, qui ont vu les nombreux croquis esquissés sur les albums du soldat, dans les intervalles des batailles, sont unanimes à y célébrer la vigueur du crayon, la justesse des mouvements, l'observation vive et pittoresque de la vie militaire dans ses détails de tous les jours. 1814 arriva : ce qui restait de la grande armée n'avait plus qu'à se reposer. Pils se maria, et, le 27 novembre 1815, Isidore Pils venait au monde. Quelques années après, sa mère mourait, laissant, hélas! à ses quatre enfants le germe de la maladie de poitrine qui l'emportait elle-même. La vocation artistique du jeune Pils se manifesta de bonne heure; il entra en 1830 à l'atelier de Lathière, puis en 1832 à celui de Picot; il se préparait à concourir pour le prix de Rome lorsque, à la fin de 1836, la maladie le prit pour la première fois. Le père était pauvre, le jeune homme sans ressource. Il lui fallut demander asile à l'hôpital Saint-Louis. En 1838, il obtenait le grand prix de Rome, il partait pour la villa Médicis.

Le climat de l'Italie est souvent plus funeste que secourable aux poitrinaires. Pils en fit l'épreuve. Durant cinq années il ne fit guère que souffrir, réduit à fréquenter les stations thermales, ne pouvant travailler avec suite. Ses envois s'en ressentirent. L'Institut les jugea sévèrement, et le soin qu'ont pris les amis de ne pas les faire figurer à l'exposition des beaux-arts semble prouver que cette sévérité n'était que justice. L'Italie d'ailleurs paraît avoir exercé sur le jeune peintre une influence relativement peu con-

sidérable. Ni la nature, ni les costumes, ni les types, ne semblent avoir frappé ses yeux : le seul tableau dont il a emprunté le sujet à l'Italie, ce *Lavement des pieds dans un couvent de dominicains*, exécuté trente-cinq ans après, n'est qu'une de ses plus médiocres œuvres.

Il revint d'Italie et la maladie le reprit encore. Il lui fallut de nouveau et à deux reprises frapper à la porte de l'hôpital ; ce furent des scènes dont il avait été témoin qui lui inspirèrent deux des meilleurs tableaux de sa première manière : la *Prière à l'hospice* et la *Mort d'une sœur de charité*.

Il est bien difficile que la main et même l'intelligence ne se ressentent pas des infirmités de la santé. Il y eut pendant toute la vie de Pils des intervalles entre les crises où le tempérament robuste de son père semblait en lui prendre le dessus sur le tempérament maladif de sa mère. Il travaillait alors avec ardeur, avec acharnement ; il accumulait les études et les travaux ; mais ce beau zèle ne pouvait durer. Bientôt venait l'affaiblissement, la langueur ; à la fièvre du travail succédait l'abattement. Il ne put rien faire de bien suivi ; il ne put fournir cette carrière régulière et continue qui seule permet à l'artiste d'ajouter à un premier progrès, de se rendre de plus en plus maître de son art, d'avancer toujours sans reculer jamais. Il n'eut jamais en son pinceau un instrument docile et qui lui obéit : il ne fut jamais en possession de tous les secrets de ce métier de peintre où il y a tant de secrets. La couleur de ses premiers tableaux est grise

et triste : la lumière et la chaleur y manquent. Le sentiment de la figure de la religieuse, dans la *Prière à l'hospice*, est noble et élevé : c'est vraiment une belle âme qui se peint sur ce visage pâle; mais les petits enfants réunis autour de la religieuse font vraiment peine à voir, ce sont de pauvres enfants, sans jeunesse, sans gaieté; ils sont tous hâves, malades, presque mourants. Rien dans les mouvements de l'espièglerie ni de la vivacité de leur âge, rien dans le coloris de la fraîche carnation de l'enfance. Le dessin n'est pas toujours plus satisfaisant que la peinture.

Pils était dans une période de santé relative et qui se prolongeait depuis plusieurs années lorsqu'il exécuta sa *Bataille de l'Alma*. Il y a de l'air dans sa peinture, il y a même du plein air; la scène est bien éclairée, le panorama de la vallée de l'Alma se déploie aux yeux du spectateur avec sa ligne de hauteurs qui bordent la rivière; et cependant, ici même, l'insuffisance de la main se trahit encore : il y a de la lourdeur dans les personnages du premier plan, comme il y a bien de l'indécision dans les plans éloignés. L'artiste est réduit à esquiver des difficultés qu'il ne se sent pas en état d'aborder en face.

Il semble que le voyage en Algérie que fit Pils durant deux années pour y préparer sa *Réception des chefs arabes* vienne soudain déranger ses idées, arrêter le progrès qui était en train de se faire dans sa façon de peindre. Il est vrai que sa santé fut une fois encore gravement éprouvée. Il manqua mourir

au fort Napoléon. Il trouva sur la terre d'Afrique une lumière nouvelle, une apparence de la nature et des hommes toute nouvelle ; il en paraît comme désorienté. Ses études des types d'hommes, de femmes et d'enfants kabyles ne manquent à coup sûr ni de vigueur ni de franchise; quelque chose y manque pourtant. Pils ne retrouve plus, sous cet éclatant soleil, ni les ombres ni les couleurs auxquelles il est habitué; quand il essaye de peindre quelques scènes d'Algérie, un *Marché kabyle*, une *Femme kabyle et enfants devant une poêle et préparant le couscoussou*, il est impuissant à rendre le caractère de la scène qu'il a sous les yeux : sa palette n'a ni la légèreté ni l'intensité suffisantes; la lumière d'Afrique prend avec lui je ne sais quelles apparences voilées et mélancoliques.

Il revient d'Afrique, et il semble au retour aussi incapable de reprendre sa première manière qu'il l'avait été durant ce voyage d'en prendre une nouvelle. Je ne parle pas de son grand tableau qu'il n'acheva jamais, et qui n'a pas été exposé à l'École des beaux-arts : la *Réception des chefs arabes* — les tableaux où il faut mettre en scène les souverains inspirent souvent peu les artistes; — mais tout ce qu'il produit alors durant plusieurs années est assurément ce qu'il a signé de plus médiocre. C'est une véritable souffrance de voir le nom d'un artiste digne d'estime au bas d'œuvres aussi pitoyables que la *Bénédiction de l'église de Montfort*, ou le *Retour d'une battue de chasse*. Je ne crois pas que peintre

d'enseignes ou barbouilleur de devants de cheminée ait jamais assemblé côte à côte des couleurs plus criardes. Ce n'était pourtant pas un artiste auquel manquât le sentiment de la couleur que Pils, et à cette exposition même figurent quelques esquisses du coloris le plus vif et le plus harmonieux — comme celle de la *Réception des chefs arabes*, comme celle d'un *Saint Sébastien* qu'il n'exécuta jamais, comme certain portrait ébauché d'enfant coiffée d'un chapeau de paille et daté de 1875. Ce qui manquait en lui, ce n'étaient ni le sens ni la vision artistiques ; — mais, lorsqu'il essayait d'achever, son œuvre, pour ainsi dire, se gâtait entre ses mains ; il n'arrivait pas à exprimer ce qu'il voyait, et, dans sa lutte contre les difficultés du métier, l'artiste demeurait le plus souvent vaincu.

Pas plus qu'il n'avait la vigueur dans l'exécution, il ne l'avait dans la composition. Composer un tableau était pour lui un grand effort; il avait besoin de s'y reprendre à plusieurs fois et n'arrivait pas sans grand labeur à se satisfaire à peu près. Ici encore c'était le tempérament qui manquait. Il retournait son sujet de différents côtés, et ce n'est qu'après ce long travail, en remaniant, en corrigeant, en reprenant, qu'il arrivait à découvrir le meilleur aspect. C'est une bien intéressante étude à faire, à cet égard, que celle des esquisses des tableaux de Pils qui, à cette exposition, figurent à côté des tableaux eux-mêmes. On y voit son effort et les longues incertitudes de sa pensée. Aucune de ces esquisses à la-

quelle, avant l'exécution, il n'ait apporté de profondes modifications. Il n'était pas de ces esprits nets et maîtres des choses auxquelles tout de suite apparaissent les grandes masses dans leurs valeurs relatives, et qui n'ont plus qu'à étudier et perfectionner le détail. Il tâtonnait d'abord, et longtemps. Je ne veux citer qu'un seul exemple, celui de sa grande toile la *Bataille de l'Alma*. D'abord nous sommes au milieu du champ de bataille; l'état-major est devant nous; l'armée française est rangée par divisions profondes. Dans le fond on aperçoit la mer où débouche la rivière. Si cette esquisse, aujourd'hui la propriété de son élève Clairin, eût été exécutée, le tableau de la *Bataille de l'Alma* n'eût guère différé d'un défilé au Champ-de-Mars un jour de revue. C'est plus tard seulement que Pils songe heureusement à changer son point de vue. Il choisit, au lieu de la bataille elle-même, le mouvement tournant du général Bosquet, qui va décider du sort de la journée en occupant avec son artillerie les hauteurs qui de l'autre côté bordent le fleuve. Mais cette seconde conception elle-même n'apparaît pas complète d'abord. Pils n'a pas encore imaginé ce zouave qui se penche à droite pour boire; les personnages du premier plan manquent encore d'importance; la place d'honneur est occupée par un attelage de six chevaux. C'est peu à peu seulement que tout s'arrange et prend sa place; la double colonne du défilé s'espace davantage : Bosquet devient le personnage principal autour duquel se concentre l'intérêt. La composition est trouvée.

Faut-il bien dire que la composition après tant d'efforts était trouvée? La composition, même après tant d'efforts, reste en général le côté faible des tableaux de Pils. La composition est précisément ce qui se doit le moins faire par le détail. Je reviens à cette *Bataille de l'Alma*, puisque c'est l'exemple que j'ai déjà choisi et aussi bien la page la plus considérable de Pils. Que signifie le geste du général Bosquet? A quel propos ce geste? Que dit-il à son aide de camp? Habile qui pourrait le dire. On ne voit point quels ordres il peut avoir à donner, et je suis convaincu qu'il n'en donne point. Bosquet se tourne vers son aide de camp et semble causer avec lui, comme deux figurants sur la scène font mine de causer l'un avec l'autre pour se donner une contenance. Tous les personnages de ce tableau sont conçus isolément, pour eux-mêmes, non pour une action commune. Isolés ou pris par petits groupes, ils forment comme une série de tableaux de genre se suivant les uns les autres. Tableau de genre, le zouave qui boit; tableau de genre, celui qui relève son pantalon dans la rivière; tableau de genre, les artilleurs qui poussent à la roue d'un canon et l'aident à gravir la berge labourée par les affûts qui ont déjà passé. Outre le grand panorama, ne demandez pas à cette toile autre chose que l'intérêt du détail des épisodes.

J'ai lâché le mot et je ne le retire pas. La peinture de genre, voilà surtout la peinture de Pils. La critique n'est pas grande en soi : il y a plus encore de bons et de mauvais peintres qu'il n'y a de grande ou de

petite peinture. Pils n'avait ni cette intensité de passion, ni cette puissance de concentration qu'il faut pour traiter en maître les vastes sujets. Il s'y haussait au besoin par la volonté plus qu'il n'y entrait de plain-pied. Ce qui était bien son affaire, ce qui l'intéressait surtout, c'étaient les petits sujets pris dans la vie réelle et courante, ces sujets humbles en apparence et modestes, mais qui ont bien aussi leur pittoresque et leur poésie. L'imagination en lui ne jouait qu'un faible rôle, et cette imagination ne se plaisait à évoquer ni les grandes scènes historiques, ni les grands sujets de la peinture religieuse. Il ouvrait les yeux et regardait. Peintre de soldats, au lieu de batailles, ce qui l'attirait surtout, c'était la figure d'un clairon prêt à sonner la fanfare, c'était le barbier du régiment en train de raser ses camarades, c'étaient les cuirassiers menant ferrer leurs chevaux, tandis qu'un autre, accroupi, raccommode les attaches de sa cuirasse; c'étaient des artilleurs poussant leurs pièces, un soldat assis à l'arrière sur la barre, tandis que le canonnier est en train de manier l'écouvillon. S'il voyageait en Algérie, c'étaient les types d'hommes ou de femmes qui l'occupaient beaucoup plus que le tableau qui l'avait amené en Algérie; c'étaient les scènes de la vie intime kabyle qu'il esquissait en se proposant de les développer plus tard.

Il n'y avait point chez Pils cette originalité puissante qui d'abord choisit sa voie et, une fois la route choisie, y persévère. Il n'était point de ces hommes qui, comme Véronèse, se révèlent d'abord décora-

teurs, comme Vernet, vont d'abord à la peinture de batailles et, quoi qu'ils fassent dans les intervalles, reviendront toujours aux batailles. Pils se chercha longtemps, et je croirais volontiers qu'il se chercha toujours. Sa peinture allait où le poussait la vie, bien loin que sa vie allât où la peinture le poussait. Selon qu'un accident l'entraîne, selon qu'une commande l'appelle, selon qu'un événement politique survient, il va ici ou là, sans conscience réfléchie, sans vocation résolue et arrêtée. On lit son histoire et celle de son temps dans la succession de ses œuvres, qu'aucun fil logique ne relie les unes aux autres, dont presque aucune n'annonce et ne promet la suivante. Au moment où on le croit le mieux lancé d'un côté, il tourne et se montre d'un autre : un caillou qu'il a rencontré l'a fait dérailler. Il a été à l'hôpital, il peint des sœurs de charité et des enfants; 1848 éclate, et il fait la *Marseillaise;* voici la guerre de Crimée, et il peint des zouaves dans la tranchée; on lui commande la *Bataille de l'Alma*, et il produit maint sujet sur la vie des soldats qu'il a été étudier à Vincennes auprès du camp; on lui commande un tableau arabe, et le voilà Kabyle pour deux années; 1870 survient, il peint, dans une série de superbes aquarelles, mobiles et soldats durant le siège. Après le siège vient la Commune. Le médecin l'envoie prendre les Eaux-Bonnes, et nous avons des attelages basques, des fillettes allant à la promenade sur leurs ânes. On lui a demandé des peintures pour l'escalier de l'Opéra; le voilà lancé dans la peinture officielle,

dans les allégories académiques, dans les compositions mythologiques. Il fait dans l'intervalle des panneaux décoratifs, de mauvais jardins italiens éclairés du soleil couchant, des bénédictions d'église et des retours de chasse, des moines lavant les pieds des enfants. Que ne fait-il pas?

C'est là le côté faible de Pils; c'est là peut-être aussi son plus grand mérite. L'originalité puissante lui manque, et il se prête à toutes les inspirations que la vie lui apporte ou auxquelles les commandes le convient; mais aussi, en se portant de côté et d'autre, en battant de toutes parts les buissons, il lui arrive plus d'une fois de rapporter un gibier imprévu et qui a son prix. Il aime son art, il est sincère, et ce qu'il doit faire il s'efforce de le faire de son mieux : il n'y épargne ni les recherches ni les études. Souvent, le plus souvent même peut-être, le tableau qu'il a entrepris, le tableau qui lui a été commandé et qu'il a composé avec grand effort, ne satisfait qu'à moitié le spectateur; mais, pour le faire, il s'est livré d'abord à un nombre considérable d'études consciencieuses qui, elles, sont vraiment originales et réussies. Il lui arrive, comme au fils de Kis, d'être parti à la recherche des ânesses de son père et de revenir rapportant un royaume. Pils, décorateur de l'Opéra, n'est qu'un élève de l'école comparable à cent autres. Pils, observateur des scènes de camp à Vincennes, des scènes de siège à Paris, est un maître original.

Le Pils que connaissait le public était surtout le peintre officiel — le moins intéressant; c'est à l'expo-

sition du quai Malaquais que se révèle à tous le Pils véritablement digne qu'on ne l'oublie pas. Les amis de la peinture s'arrêtaient souvent aux vitrines de quelques marchands, surtout à celle d'un marchand de la rue du Bac, pour regarder quelque fine aquarelle, claire et lumineuse, représentant à l'ordinaire un cavalier sur son cheval, quelques soldats groupés sous des arbres, une scène familière de la vie des camps. C'est en grand nombre que ces aquarelles figurent à l'exposition des beaux-arts; elles sont parmi les plus belles que puisse admirer cette génération à laquelle est revenu le goût de l'aquarelle. Celles-ci ne sont pas des dessins coloriés ainsi que l'on en voit tant; c'est l'œuvre d'un vrai peintre, et plusieurs ne sont rien moins que de superbes tableaux dans des cadres étroits.

L'aquarelle a été le genre où Pils a excellé. Si la peinture à l'huile eut pour lui, jusqu'au dernier jour, des résistances non vaincues, il restera, comme aquarelliste, l'égal des plus grands. L'aquarelle convenait mieux à sa nature maladive; elle avait cet avantage de se faire plus rapidement et de mieux fixer pour lui l'impression de l'heure fugitive, de n'exiger ni l'effort persistant ni l'application soutenue. C'est dans ces aquarelles que se révèle Pils comme peintre, comme coloriste. Non pas coloriste ainsi que d'autres plus jeunes se sont montrés, comme Fortuny ou Regnault, cherchant à éblouir, à aveugler le spectateur par l'emportement des tons, l'éclat prodigieux des rouges ou des ors, mais coloriste vrai et juste, donnant à

chaque note sa valeur sans chercher à forcer le ton général, laissant toujours la première place à la nature humaine dans les scènes qu'il représente, au lieu de la donner aux étoffes et aux accessoires. De bien charmantes aquarelles sont celles que Pils a rapportées de ce séjour aux Eaux-Bonnes, où, chaque mois d'août, il allait demander, sinon la guérison, au moins la prolongation de la vie. Mais ses aquarelles militaires resteront son meilleur titre. S'il y avait chez Pils un goût vif pour certain ordre de sujets, une vocation artistique, cette vocation était du côté des sujets militaires. On n'est pas impunément fils d'un brave officier de la grande armée. C'était au milieu des souvenirs de camps et de batailles qu'il avait grandi. Pourtant le soldat qu'il aime à peindre n'est pas le soldat épique de Géricault; ce n'est pas davantage le troupier vif, alerte, toujours gai et plein d'entrain des campagnes d'Afrique, tel que l'avait vu Horace Vernet. Le soldat de Pils est, comme le peintre lui-même, grave, recueilli, volontiers pensif. Ce n'est pas dans ses jeux bruyants, dans ses hardies aventures, dans ses élans pleins de fougue que Pils a représenté le troupier français. Il l'a vu surtout dans ses différents travaux de la vie du camp, dans les corvées que lui impose la discipline et qu'il accomplit correctement et sérieusement. On peut trouver que Pils a parfois forcé le côté sérieux, quoiqu'il n'aille pas, comme M. Protais, jusqu'au soldat mélancolique qui paraît sortir d'une lecture de *René* ou d'*Obermann*. Il était fils du Nord et il était souvent

malade : deux mauvaises conditions pour comprendre ou l'insouciance ou la gaieté. Mais il y a tant de vérité dans ses croquis militaires, les mouvements sont si justes, les poses si simples et si naturelles, la couleur si appropriée aux sujets, une impression si vive et si personnelle s'en dégage, qu'on ne se lasse pas de les regarder. Aucun artiste ne fait pénétrer davantage peut-être dans l'intimité de la vie du soldat.

A deux reprises surtout Pils se livra à ses aquarelles militaires : une première fois à Vincennes, alors qu'il se préparait à son grand tableau de l'*Alma;* la seconde durant le siège de Paris. Cette seconde série surtout est admirable. On trouve dans les premières un faire encore un peu sec, un peu dur : arrivé à la fin de sa vie, Pils était tout à fait maître de l'art de l'aquarelle; son coloris est plus souple, sa manière plus large; il laisse volontiers ce quelque chose d'inachevé dans certains détails qui sied au genre moins sévère de l'aquarelle. A la première nouvelle du siège, Pils était venu s'enfermer dans Paris. Il n'était pas assez fort pour manier le fusil; il consacra ses journées à retracer les luttes de ses compagnons, dont il ne pouvait partager que les privations et les dangers. Les cavaliers campés dans les Champs-Élysées, les mobiles installés sur les grands boulevards, les soldats lavant leur linge dans la fontaine de la place Pigalle, les artilleurs de la batterie d'Auteuil, telles furent, et bien d'autres, les scènes qu'il retraça. Le rude hiver ne l'arrêta pas un seul jour, et bien souvent, dit son biographe, ce fut l'onglée aux mains

qu'il peignit, son petit baquet d'eau posé sur une brique chaude, afin qu'elle ne se congelât point. Aux scènes du premier siège succédèrent celles du second, puis celles non moins tristes, hélas! qu'offrit Paris reconquis et incendié; les artilleurs avec leurs canons campés devant la Bourse, les Tuileries incendiées avec leurs galeries béantes et leurs murailles noircies. On ne regarde pas sans une émotion profonde cette longue série d'aquarelles, témoins de tant de catastrophes, histoire si fidèlement écrite au jour le jour d'une des plus tragiques périodes qu'ait traversées la patrie. Que de poignantes émotions auxquelles peut-être l'artiste essayait de se soustraire par le travail, et qui se réveillent pour tous en regardant son œuvre! Pils n'avait pas voulu que, de son vivant, ces aquarelles pussent être séparées; il est triste de penser qu'un de ces jours le marteau du commissaire-priseur les dispersera aux quatre coins du monde. S'il était permis d'exprimer un vœu, on souhaiterait de voir cette collection unique au monde, si précieuse pour les âges qui viendront et que ces souvenirs ne laisseront pas indifférents, on souhaiterait de voir cette collection achetée par l'État et placée dans nos musées. C'est bien à la France qu'elle appartient, et Pils y a mis le meilleur de son talent comme le plus profond de son âme.

Pils n'était pas de la race des forts, et la curiosité comme l'admiration du grand nombre dans l'humanité ne vont qu'aux forts et aux puissants. En ce siècle surtout, où la vie intime tient peu de place, mal-

heur à qui a reçu une âme plus délicate et sensible que vigoureuse, à qui est plus capable de peindre les sentiments discrets et intérieurs que de parler fortement aux yeux, de frapper fort, de montrer surtout le relief ou le coloris brillant des objets extérieurs. Il existe pourtant quelques esprits accessibles aux émotions discrètes, qui ne se détournent ni de la maladie, ni de la souffrance, ces esprits pour lesquels, selon l'expression du poète qui en était lui-même.

Sunt lacrymæ rerum et mentem mortalia tangunt.

C'est à ceux-ci qu'en finissant je veux recommander l'exposition de Pils; elle est faite pour eux surtout. Ils feront vite la part des œuvres faibles, théâtrales, médiocres. Ils iront droit aux œuvres animées d'un sentiment sincère; ils pénétreront dans l'âme de l'artiste, qui leur deviendra une amie; ils ne sortiront pas de l'exposition du quai Malaquais sans emporter un pieux souvenir. Je ne sais quelle tristesse se mêle ici à la sympathie. Il y a quelque chose de particulièrement touchant dans l'œuvre des artistes qui, aimant leur art d'abord, lui ayant consacré leur vie, n'ayant rien désiré en dehors, n'ont cependant jamais pu conquérir le rang auquel leurs dons naturels les élevaient, qui ont lutté toujours sans jamais vaincre entièrement, qui, entravés par les circonstances, arrêtés sans cesse par leur santé, n'ont jamais pu accomplir leur destinée, ni se manifester tout entiers. Leur bonne volonté a été impuissante à triompher d'obsta-

cles qui ne venaient pas d'eux, et ils emportent ailleurs une âme qui n'a pu ici-bas se révéler qu'à demi.

Sunt lacrymæ rerum et mentem mortalia tangunt.

Février 1876.

JULES BASTIEN-LEPAGE

L'exposition des œuvres de Bastien-Lepage, ce jeune peintre, mort en pleine renommée, en pleine force de l'âge, au mois de décembre dernier [1], vient d'avoir lieu au numéro 17 du quai Malaquais, dans l'hôtel de Chimay, récemment acquis par l'État. En même temps se faisait, dans la grande salle de l'École des beaux-arts, une exposition des œuvres de Delacroix; l'une n'a point fait de tort à l'autre.

I

Ce fut au Salon de 1874 que le public apprit le nom de Bastien-Lepage. Ce n'était pas la première fois que le peintre exposait, car il avait été reçu déjà au Salon précédent; mais, en 1873, il était demeuré perdu dans la foule. En 1874, il exposait deux toiles : un tableau, *la Chanson du printemps;* un portrait, le *Portrait de mon grand-père*. Le tableau, personne à

1. Cet article a été écrit en 1885.

peu près ne le remarqua, et, en le retrouvant, nous n'avons pas eu lieu d'être surpris de cette indifférence : la composition est faible, sans unité, sans intérêt ; l'exécution est molle et incertaine. Ce n'est ni une œuvre d'école bien faite ni une œuvre marquée d'un caractère personnel.

En revanche, le succès du *Portrait du grand-père* fut prodigieux. Tout le monde s'arrêta devant cette figure de vieillard assis en plein air, au milieu de la verdure, sur un fauteuil de jardin, son mouchoir à carreaux bleus étalé sur les genoux et sa grosse tabatière de corne posée dessus. C'était la nature même : une peinture claire, limpide, franche, pleine de lumière sans chercher le tapage de la couleur; un modèle vrai, que le peintre avait exprimé tel qu'il l'avait vu, dans sa pose familière, avec ses vêtements de tous les jours, sans plus se soucier de l'embellir que de l'endimancher.

C'était le temps où l'on commençait à se lasser des faux jours de l'atelier et des ragoûts compliqués de la palette; c'était le temps aussi où l'on commençait à se fatiguer des personnages si propres et si corrects de la peinture du genre. Manet, après Courbet, faisait grand tapage par ses théories au moins autant que par ses œuvres. On demandait à l'art de se préoccuper plus qu'il ne l'avait fait jusque-là de la vérité et de la réalité, dussent la beauté et la poésie en souffrir un peu.

Ce qu'on cherchait, il semblait qu'on le trouvait dans l'œuvre de cet inconnu. Certes il était bien dans

le mouvement nouveau ; son art n'avait rien des partis pris de l'école : pourtant il n'était pas un révolutionnaire. Son dessin était solide, serré et vigoureux ; son œuvre finie, bien qu'avec un peu de mollesse encore dans l'exécution. Ce n'était pas une ébauche qu'il présentait à la façon de ces impressionnistes, qui déguisent sous une belle théorie leur impuissance à pousser une peinture plus loin que l'esquisse. Il avait abordé de front cette difficulté prodigieuse de modeler sans le secours des ombres une figure dans la pleine lumière du grand air, et il en avait triomphé. Le tableau ouvrait comme une fenêtre dans la paroi. Je vois encore la salle où il se trouvait, la place qu'il occupait, la foule ne se lassant pas de faire alentour le demi-cercle.

Ce n'est pas, quoi qu'on en puisse dire, une chose fâcheuse pour l'art que cette « foire aux tableaux » qui tient ses assises chaque printemps dans le vaste bâtiment en fer des Champs-Élysées, au moment où fleurissent les marronniers. L'occasion de se produire est bonne, pour les débutants surtout. Les regards curieux, par milliers, interrogent chaque cadre. Les amateurs, les artistes, les critiques d'art, les marchands de tableaux passent, chacun de leur côté, leur revue minutieuse. Les uns cherchent leur plaisir ; les autres sont guidés par l'intérêt ; ceux-ci flairent le vent de la mode ou se demandent quels rivaux ils pourront avoir demain à redouter ; ceux-là épient les changements survenus ou dans l'art lui-même ou dans les goûts du public. Rien n'échappe à

tous ces regards attentifs. Mais ce que les uns et les autres poursuivent avec une égale curiosité, c'est la révélation de quelque talent nouveau. L'humanité, qui a bien des défauts, a du moins une vertu : elle a le culte de la supériorité. Quand cette supériorité est proclamée et reconnue, elle la jalouse parfois, elle s'en irrite, elle brise ses idoles et veut briser jusqu'à ses dieux; mais elle cherche toujours des dieux.

On vient de passer devant des centaines et des centaines de toiles qui toutes se ressemblent; même lorsqu'on les voit pour la première fois, il semble qu'on les ait vues déjà. Elles rappellent quelque chose, sans qu'on puisse dire exactement ce qu'elles rappellent. Soudain l'œil fatigué tombe sur une peinture, petite ou grande, peu importe, qui ne lui rappelle rien. Le spectateur s'arrête étonné, et de l'étonnement il passe vite à l'admiration. Tout le reste est oublié, s'efface, disparaît. La voilà, la note nouvelle si ardemment cherchée; le voilà, le jeune dieu attendu et espéré. On le salue, on l'acclame, et, l'amour-propre aidant, c'est à qui se fera le saint Jean-Baptiste du Messie nouveau et aura l'honneur de reconnaître le premier en lui les caractères de la divinité. L'espérance, le jeune « dieu » du Salon de 1874, ce fut Bastien-Lepage.

Le Salon est pour les artistes ce qu'est le théâtre pour les hommes de lettres. Il grossit et grandit tout; il donne d'emblée au succès le retentissement et l'éclat. On alla de tous côtés aux renseignements, on s'informa, on s'enquit. Bastien-Lepage? Qui était

Bastien-Lepage? On apprit que l'auteur du *Portrait du grand-père* était un élève de l'École des beaux-arts; et l'écho répétait que ce jeune homme qui venait de fixer tout à coup l'attention et d'apparaître dans la pleine lumière avait vingt ans à peine.

L'écho mentait, selon son habitude. La légende venait se greffer sur l'histoire. La vérité, c'est que Jules Bastien-Lepage n'avait pas vingt ans, mais authentiquement vingt-six ans, étant né en 1848. Il avait pour patrie la petite ville de Damvillers, dans le département de la Meuse. Il sortait d'une famille modeste, mi-paysanne, mi-bourgeoise, relativement aisée pourtant. Son père avait été son premier professeur de dessin. On l'avait mis au collège de Verdun, et là il avait suivi toutes ses classes, y compris la philosophie; il en était sorti avec le diplôme de bachelier. Mais, dès le collège, sa vocation pour l'art s'était révélée; ses dessins avaient fait la joie et l'admiration de ses professeurs. Ses parents, plus sages que bien d'autres, n'avaient pas tenu à l'enfermer, au sortir du collège, dans une de ces carrières que lui ouvrait son parchemin de bachelier. Après quelques mois de stage dans l'administration des postes, ils l'avaient laissé libre de suivre son instinct. Ils l'avaient envoyé dans la grande ville en 1868, et bientôt l'École des beaux-arts l'avait possédé tout entier.

En 1870, la guerre néfaste était venue. Enfermé dans Paris, Bastien-Lepage s'était, comme ses camarades, engagé dans les rangs de la garde nationale mobile. Il avait fait là bravement son devoir; il avait

même été, dans une affaire d'avant-poste, blessé légèrement. La guerre terminée, il avait repris sa palette, ses pinceaux et ses études. Tel était son passé.

En même temps qu'il exposait au Salon, Bastien-Lepage poursuivait le but des ambitions de tout bon élève de l'École des beaux-arts : le grand prix de Rome, le prix qui récompense les efforts de la jeunesse, qui met au front comme une auréole, qui donne le droit d'aller pendant quatre ans, au milieu des chefs-d'œuvre de l'art italien, habiter la villa Médicis. En cette même année 1874, Bastien-Lepage avait été admis à monter en loge. Le sujet du concours était l'*Annonciation de la Nativité du Christ aux bergers*. Il obtint le second prix. Il serait curieux de comparer avec son tableau celui qui obtint la première récompense. On peut adresser plus d'une critique au groupe des bergers qui occupe la droite; mais l'ange, à gauche, est d'un mouvement superbe.

En 1875, l'année suivante, Bastien-Lepage concourut de nouveau pour le prix de Rome. Il ne pouvait, cette fois, aspirer qu'à la première récompense : il ne l'obtint pas, et il faut bien dire sincèrement que son œuvre, *Priam aux genoux d'Achille*, était une erreur. On a raconté qu'en apprenant la décision du jury, l'année prédédente, il n'avait pu contenir un mouvement de colère; il avait brisé sa canne dans la salle même où le concours était exposé, défiant son rival heureux et disant que l'avenir se chargerait de montrer lequel avait plus de talent, du vainqueur ou

du vaincu. Après ce nouvel échec il ne concourut plus, bien qu'il pût une année encore, au moins, tenter la fortune.

Beaucoup ont répété que ç'avait été pour Bastien-Lepage une bonne fortune de n'avoir pas remporté le prix de Rome; que, grâce à cette malchance, il avait pu conserver son originalité, se développer et grandir librement, échapper aux dangereuses influences de l'imitation et de la tradition. Je crois que ceux-là se trompent. La villa Médicis, l'Italie, les maîtres et les camarades n'ôtent l'originalité à personne; ils ne la donnent à personne non plus : cela n'est pas en leur pouvoir. Bastien-Lepage, envoyé en Italie comme pensionnaire du gouvernement, n'eût pas sans doute cessé d'être lui-même. Mais ce qu'il faut ajouter, c'est que l'insuccès au concours ne lui a fait rien perdre non plus. Comme ils l'eussent préservé à Rome contre l'imitation des maîtres, son originalité personnelle et son profond amour de l'art devaient le prémunir à Paris contre les entraînements de la mode, les succès faciles, contre la tentation si commune de battre monnaie avec son pinceau.

Ce qui est difficile pour un artiste, ce n'est pas d'attirer l'attention du public, c'est de la retenir. On devient plus exigeant pour ceux qui ne sont plus des débutants; les espérances mêmes qu'ils ont fait concevoir font qu'on les juge avec plus de rigueur. S'ils n'avaient pour eux que l'apparence du talent, ou s'ils avaient une fois bénéficié d'une chance heureuse, l'apparence s'évanouit vite, la chance heureuse ne

revient pas. Combien en avons-nous vu depuis dix ans seulement, de ces artistes qui se sont fait banqueroute, qu'un unique effort a comme épuisés et dont le seul bon tableau a été leur premier tableau!...

On attendait Bastien-Lepage au Salon de 1875. Il s'y montra avec le *Portrait de M. Hayem* et la *Première communiante :* le portrait sur un fond sombre, avec toute la lumière concentrée sur le visage et sur les mains; la *Communiante*, véritable symphonie en blanc avec sa robe blanche, son voile blanc, ses gants blancs, sa couronne blanche, où les yeux noirs, les bandeaux noirs, le teint hâlé de la petite paysanne étaient les seules notes sombres. L'œuvre était tout à la fois saisissante et étrange, le dessin d'une précision singulière, l'exécution d'un fini quasi précieux. On se demandait ce que pouvait bien avoir à apprendre encore ce jeune homme qui entreprenait l'un des tours de force les plus difficiles de la peinture, le rendu de tous ces blancs se détachant les uns sur les autres sans le contraste d'une ombre, et qui en triomphait comme en se jouant. Ne céderait-il pas à la dangereuse tentation de se contenter d'être un virtuose de la palette? Là semblait le danger. Mais une chose était démontrée déjà, à savoir que son premier succès n'était pas le résultat d'un hasard heureux. Il fallait compter avec ce jeune homme qui était une force. Il ne relevait d'aucun système. Quoi de plus différent du *Portrait du grand-père* que le *Portrait de M. Hayem*, et du *Portrait de M. Hayem* que la *Communiante?*

Depuis lors le talent de Bastien-Lepage n'a cessé de s'affirmer et grandir jusqu'à ce qu'il se fût élevé au premier rang, et la chose arriva vite. En 1876, il exposait le *Portrait de M. Wallon;* en 1877, le *Portrait de Mme Lebègue* et celui de ses parents; en 1878, *les Foins* et le *Portrait de M. Theuriet;* en 1879, *la Récolte des pommes de terre* et le *Portrait de Mlle Sarah Bernhardt;* en 1880, la *Jeanne d'Arc écoutant les voix des saintes* et le *Portrait de M. Andrieux;* en 1881, son *Mendiant* et le *Portrait de M. Albert Wolff;* en 1882, *le Père Jacques* et le *Portrait de Mme Waskiewicz*; en 1883, l'*Amour au village*; en 1884 enfin, *la Forge.*

Sur les portraits qu'il exposait au Salon ou dans quelque exposition plus restreinte, au Cercle de la rue Volney ou à celui de la place Vendôme, l'opinion fut unanime; public et critiques s'accordaient dans l'admiration. En revanche, on discutait longuement au sujet de ses tableaux; mais la façon même dont on les discutait prouvait le cas que l'on faisait de l'artiste. On croyait qu'il s'était trompé; mais l'idée ne venait à personne qu'il ne se fût pas trompé de bonne foi et qu'il eût cherché le succès dans la singularité ou le scandale. On sentait partout en lui une conscience, une probité qui imposaient le respect.

Hélas! il ne devait pas jouir longtemps de cette renommée précoce, ou plutôt de cette gloire; car on peut prononcer à propos de lui le mot de gloire. Un mal implacable, un cancer, le rongeait. Une opération terrible n'avait pu arrêter la maladie, qui s'était re-

portée sur des organes intérieurs. Quand il partit, au commencement de l'année dernière, pour l'Algérie, lui seul ignorait qu'il était condamné et espérait encore que le beau soleil d'Afrique allait guérir sa langueur, rendre à son estomac la force de digérer les aliments, lui permettre de reprendre ses chers pinceaux qu'il avait dû abandonner. Quand il revint de l'Algérie, anémique et exténué encore, il ne put même aller revoir Damvillers, sa petite ville natale où son enfance s'était écoulée, où habitaient les siens, où les rues, les maisons, les jardins, les prés et les champs, les vallons et les collines, les bois et le ciel étaient de vieux amis qu'il avait peints tant de fois déjà, qu'il voulait peindre encore. Il rentra à Paris mourant, et bientôt, par une journée triste du mois de décembre, ses amis le conduisirent à sa dernière demeure. Il avait un peu plus de trente-quatre ans.

II

On ne se défend pas d'une impression de tristesse en visitant l'exposition de Bastien-Lepage ; on ne songe même pas à s'en défendre. Rien de plus mélancolique que la vue de cette œuvre soudainement interrompue par la mort, qui, en faisant sa sinistre besogne, n'a même pas été clémente ! Si quelqu'un méritait de vivre, c'était bien celui-ci, qui n'enviait ni la fortune ni les honneurs, qui n'aimait que la gloire et son art plus encore que la gloire, qui faisait

de sa vie un si noble emploi. En le perdant, notre pays a perdu quelque chose de sa grandeur. Combien d'années ne lui restaient pas encore, suivant les chances ordinaires de l'existence humaine, et que n'eût-il pas fait durant ces années! Il était au début de sa tâche, en possession depuis six ou sept ans à peine de toute sa maîtrise : pareil à ce moissonneur qu'il a représenté dans un de ses meilleurs tableaux, commençant à abattre le vaste champ de blé dont les épis ondulent devant lui. La maladie n'avait atteint ni l'œil, ni l'intelligence, ni la main. Son plus beau portrait peut-être est le dernier qu'il ait fait, celui de la vieille *Madame Drouet*, se mourant du même mal dont le peintre se mourait, lui aussi, montrant l'empreinte de la souffrance aiguë et déjà le sceau de la mort sur les joues pâles, sur les yeux ternis, sur les lèvres minces, sur les mains amaigries; et, tandis qu'il faisait ce portrait, ses amis se demandaient lequel des deux allait le premier entrer dans le grand repos, ou le modèle ou le peintre.

L'intérêt de cette exposition, une fois la première impression de tristesse surmontée, c'est l'occasion qu'elle nous offre de pénétrer dans l'intimité de l'artiste, de le voir, de le connaître tout entier, de pouvoir le juger, dussent nos regrets s'en accroître. Nous retrouvons ici toutes les œuvres que nous avions rencontrées déjà, que nous avions admirées ou discutées aux Salons annuels ou ailleurs. Une seule fait défaut : sa *Jeanne d'Arc*, et c'est dommage : elle est l'une de celles qu'il avait le plus longuement médi-

tées, une de celles aussi qui avaient le plus dérouté les spectateurs. Il eût été particulièrement intéressant de l'examiner de nouveau. Mais, outre les ouvrages avec lesquels nous étions familiers déjà, bien d'autres s'offrent ici à nous pour la première fois, qui n'étaient pas sortis de l'atelier, que les intimes seuls avaient pu voir : ébauches, esquisses, projets d'œuvres futures, tâtonnements de la jeunesse, impressions de voyages, rêves caressés longtemps et qui n'ont pas abouti! Des mains pieuses ont réuni tout ce qu'avait produit Bastien-Lepage : ses peintures, ses aquarelles, ses dessins au crayon, au fusain ou à la plume. Nous ne voyons pas seulement à l'hôtel de Chimay ce qu'il avait jugé digne d'être montré au public, nous pouvons comme mettre la main dans ses tiroirs les mieux fermés. Ceux qui ont livré au public ces secrets n'ont rien à se reprocher : la mémoire de Bastien-Lepage n'y a rien à perdre.

Nous pouvons ainsi suivre l'artiste depuis ses essais d'écolier, depuis cette figure d'académie intitulée *la Source* qu'un obus prussien est venu crever durant le siège dans son pauvre atelier du boulevard Montparnasse, depuis les premiers portraits exécutés à Damvillers, jusqu'aux œuvres accomplies dans la pleine maturité du talent. La distance est grande de ces modestes commencements au terme. Ne vous laissez pas décourager, jeunes gens, par la difficulté et la médiocrité de vos débuts : qui eût prévu que cet écolier allait devenir un maître?

Ce qui émerveille, chez Bastien-Lepage, une fois

arrivé à la possession de son talent et à la réputation, c'est la fécondité de sa production. Il suffit d'observer comment il peignait et combien il était difficile à contenter, cherchant le mieux toujours, pour se convaincre qu'il n'était pas de ceux qui produisent vite. Et combien aussi ne faut-il pas de volonté, d'amour profond de son art à l'artiste, une fois le grand succès venu, recherché dans le monde, assailli d'invitations, assailli de visites, pour se conserver de longues heures de travail! Personne cependant, de 1877 à 1882, n'a su travailler plus que Bastien-Lepage. Il travaillait en voyage, à Londres, en Bretagne, en Suisse, à Venise. S'il n'a pas travaillé dans ce dernier voyage à Alger durant lequel il eût été si intéressant de voir quelle impression avait faite sur son œil d'enfant du Nord la lumière africaine, hélas! ce n'a pas été sa faute. Quant à Paris, on voit par ses portraits s'il y travaillait. Et s'il travaillait de même durant les longs mois qu'il allait passer tous les ans à Damvillers, on le savait déjà par ses tableaux; on le sait mieux encore après avoir regardé toutes ces études, tous ces paysages, ces vues de toutes les saisons qu'il ne se lassait pas d'ajouter les uns aux autres.

III

Il faut parler du peintre d'abord, car c'est le peintre surtout qui, chez Bastien-Lepage, conquit tous les suffrages. Aussi bien je ne crois pas que personne ait jamais été plus peintre que ne le fut celui-ci.

Un peintre est d'abord un dessinateur. Le dessin est la base première de tous les arts plastiques. C'est lui qui trace les contours, c'est lui qui fixe les proportions des objets. Dans une figure, c'est lui qui marque chaque trait; c'est lui aussi qui en détermine l'importance relative. Dessiner, ce n'est pas voir simplement ce qui est, c'est en même temps dégager de la réalité complexe ce qui mérite d'être signalé, ce qui fait le caractère d'un objet ou d'une figure; dessiner, c'est d'abord choisir. Aussi n'est-ce pas l'œil surtout ou la main qui fait le dessinateur : c'est, avant tout, l'intelligence. Il n'est point d'artiste, en aucun genre, qui n'ait été d'abord un grand dessinateur.

Il est dans le dessin une partie qui s'apprend : c'est ce que l'on peut appeler la correction du dessin. C'est la forme d'une bouche, d'un œil, d'une oreille, c'est la manière dont les bras d'un personnage s'attachent aux épaules, ou les jambes au torse. C'est la grammaire : grammaire que peut apprendre sans génie, même sans talent original, quiconque a un peu de bon sens et des yeux passables; c'est affaire d'éducation. Mais, hâtons-nous d'ajouter, éducation lente et patiente, éducation laborieuse à laquelle rien ne supplée, pas même le génie. C'est l'école primaire indispensable; et combien en avons-nous vu, et des mieux doués, qui, faute d'avoir suffisamment pratiqué cette école à l'heure voulue, ont vainement essayé d'y suppléer plus tard : toujours arrêtés ou par la maladresse ou par l'ignorance de la syntaxe et de l'orthographe!

Mais il est un autre dessin qui ne s'apprend pas : c'est celui dont je parlais d'abord, celui qui, sans jamais faire violence à la nature, discerne parmi les détails qu'elle présente et, suivant l'intention, sait faire la part du premier et du second plan ou du troisième. Si cela pouvait s'enseigner, les règles seraient toutes-puissantes : les écoles auraient trouvé le moyen de communiquer le génie ; il courrait les rues. Mais ce secret n'a pas été découvert encore ; l'école toute seule ne fera jamais, ici comme ailleurs, que des forts en thème.

Bastien-Lepage a été un fort en thème. Tout ce qu'un élève studieux et appliqué peut apprendre de ses maîtres, il l'avait appris, et ç'a été pour lui un grand bonheur. Cette forte éducation première lui a épargné bien des tâtonnements et bien des erreurs. Si je disais le plus grand service qu'elle lui ait rendu, je dirais que ç'a été de le préserver de la tentation d'être un révolutionnaire. Il n'a jamais été de ceux qui dédaignent la tradition et veulent faire table rase du passé. Il est facile de voir qu'il avait étudié les maîtres de toutes les écoles et qu'il les avait compris ; il a su résister à ceux qui, voyant ses premiers succès, auraient été bien aises de l'enrôler sous leur drapeau. Son dessin est solide, correct, ferme ; tout est chez lui exactement à sa place. Nous en avons la preuve dans ses dessins au fusain, au crayon, à la plume, qui peuvent soutenir la comparaison avec les plus beaux ; nous en avons la preuve dans ses tableaux et ses portraits.

C'est une redoutable épreuve pour un peintre que le burin d'un graveur. Il n'est plus ici moyen de tricher : le charme de la couleur et le prestige de la lumière s'évanouissent. Il faut que les lignes soient justes. Demandez aux graveurs ce qu'ils pensent de bon nombre des œuvres les plus renommées de l'art contemporain! On gravera sans doute quelques-uns des portraits de Bastien-Lepage : ce dont je suis convaincu par avance, c'est que l'épreuve sera toute à son honneur.

Mais Bastien-Lepage n'a pas été seulement, comme Delaroche, un dessinateur correct; il a été aussi le dessinateur intelligent, celui qui sait choisir et comprendre et, avec la forme des choses et des êtres, dégager leur physionomie et saisir leur caractère. Quand nous regardons ses portraits, ce qui nous y frappe d'abord, c'est la façon dont s'y marque l'individualité, dont s'y dégage, dès le premier aspect, ce qui fait qu'un homme est lui et non pas son voisin.

On n'est pas bon peintre sans être un grand dessinateur; mais on n'est pas un bon peintre non plus par cela seul qn'on est un grand dessinateur. Ingres l'a bien prouvé. Personne n'a plus admirablement dessiné que lui, et j'ajouterai volontiers : personne n'a peint plus mal. Il faut pour faire un grand peintre — outre les procédés appris, le maniement de la palette, la longue pratique du métier — certain don de la nature, un œil particulier et rare qui sente toutes les vibrations de la couleur et de la lumière, qui jouisse pleinement de cette fête que lui offrent le

soleil et la vie. Nul ne peut arriver à rendre que ce qu'il a vu; mais ce qu'il a vu est aussi la belle inquiétude, la noble souffrance du peintre. Il y travaille au prix de mille efforts, il n'a point de cesse qu'il n'y ait réussi, et, si ses maîtres n'ont pu lui enseigner des moyens suffisants d'y parvenir, il s'applique sans relâche à en créer qui lui soient personnels. Au vrai peintre la couleur n'apparaît point distincte de la forme; les deux ne font qu'un. Il ne colorie pas des dessins; il ne met pas des contours à des couleurs; tout se tient dans son œuvre et s'unit.

Il est difficile d'émettre, en matière de couleur, un jugement ayant quelque prétention à la vérité absolue. Si tout le monde voit la forme à peu près de la même façon, il n'en est pas de même de la couleur. La physiologie de l'œil est encore dans l'enfance, et il y a quelques années seulement que l'on s'est aperçu que nombre de gens ne distinguent pas le vert du rouge. Chaque peintre peint avec son œil et nous jugeons ses œuvres chacun avec le nôtre. Quand la science sera plus avancée, il y aura pour un oculiste une bien intéressante étude à faire sur la diversité de vision des artistes illustres. Beaucoup de gens en France voient certainement comme Ingres a vu : sans quoi, l'on ne s'expliquerait pas la très sincère admiration qu'ont excitée, qu'excitent encore ses tableaux. Bien d'autres noms contemporains se pressent ici au bout de ma plume; mais j'aime mieux me borner à citer le nom d'un mort. J'ai mon œil aussi, moi; je ne puis, à tort ou à raison, m'en rapporter qu'au témoi-

gnage de celui-là : que l'on m'excuse donc si j'appelle les peintres qui ont vu juste ceux qui ont vu comme je vois moi-même. A ce compte, je n'en connais pas qui aient vu plus juste que Bastien-Lepage.

La question est délicate, et, pour me bien expliquer, je demande à établir une distinction encore. Il n'y a pas de grand coloriste qui ne soit d'abord un harmoniste dans la couleur, car toute note violente détonne et offense l'œil; mais cette harmonie, charmante d'ailleurs, peut reposer sur une convention. Telle est, par exemple, la couleur de Rembrandt. On a beau ne pas voir la réalité comme assurément il la voyait, il est impossible de n'être pas séduit et conquis par lui et, une fois le parti pris admis, de ne pas admirer sans réserve; et d'autre part, tout en l'admirant, il est, je crois, bien peu de personnes qui voient la réalité exactement comme lui. D'autres peintres sont, eux aussi, des harmonistes, mais qui n'exigent de nous aucune convention préalable, et c'est par où nous les goûtons plus aisément.

Bastien-Lepage, une fois au moins, est parti d'une convention : c'est le jour où il a peint le portrait de Mme Sarah Bernhardt. Ici rien n'est exact au point de vue de la couleur, ni le vêtement, ni les tons de la chair, ni les cheveux, ni les accessoires, ni le fond. L'or, le roux, le gris, le blanc, tout se fond comme en une teinte générale de vieil ivoire. C'est une impression d'étrangeté qui va bien à ce modèle étrange. Mais, si la couleur n'est pas vraie, elle est du moins

d'une harmonie exquise et pénétrante. Elle caresse l'œil délicieusement.

D'ordinaire, au contraire, c'est par la vérité et la justesse — je parle toujours en mon seul nom personnel — que la couleur de Bastien-Lepage séduit. Quel tableau plus vif, plus gai, plus brillant de couleur que le portrait de M. Albert Wolff? Quel morceau de facture plus éblouissant que le satin et les broderies de la robe de Mme Lebègue? Comparez le visage frais, fleuri, tout reluisant de santé, de S. A. R. le prince de Galles avec le visage inquiet et tourmenté de M. Andrieux, préfet de police, avec la figure paisible et douce de M. Billy, député de la Meuse, avec les traits pâlis par la souffrance de Mme Drouet : qui pourrait croire que ces quatre œuvres seulement ont été peintes par la même main? Quelle différence entre Bastien-Lepage et tant d'autres qui ont une même teinte uniforme, qu'ils ont arrêtée et qu'ils appliquent indifféremment sur tous les visages, sur toutes les mains, presque sur tous les habits! Est-il bien possible que la *Communiante*, le *Petit ramoneur*, la *Forge*, le *Portrait de mon grand-père*, le cadre intitulé *Mes parents* aient le même auteur? Ici, la touche est large, violente, emportée, brutale comme celle de Franz Hals; là, l'exécution est serrée et minutieuse : c'est le fini de Terburg avec la vigoureuse précision de M. Meissonier; là, c'est Holbein dont Bastien-Lepage semble être le disciple. Sa *Nuit à Damvillers* fait songer à François Millet; nombre de ses paysages font songer à Daubigny. Ne vous fait-elle pas penser à M. Hébert,

cette *Petite coquette* qui s'en va à l'école, la tête couverte d'un capuchon, les joues rougies par le vent, serrant frileusement contre elle ses vêtements et son sac d'écolière? Et voici même, dans une autre toile, certains nuages, certains effets de lune qu'on dirait venir tout droit du Japon. Personne moins que Bastien-Lepage ne semble avoir eu une manière, des procédés de peindre qui s'appliquent toujours et à tout. Il se renouvelle, il se transforme sans cesse. Il a comme autant de méthodes à lui qu'il rencontre de modèles divers. Je cherche vainement la formule où l'on pourrait enfermer son talent.

J'arrive au point qui m'embarrasse et qu'il faut pourtant aborder. Tantôt Bastien-Lepage a peint des scènes d'intérieur, et alors il me semble que personne n'a mieux rendu les jeux de la lumière avec ses teintes et ses dégradations, tour à tour ou les nuances les plus délicates ou les colorations les plus étincelantes, mais sans chercher, comme un Fortuny par exemple, à éblouir l'œil en exagérant l'éclat. Tantôt c'est dans le plein air qu'il nous transporte, et ici — ah! ici il faut bien que je l'avoue — sa vision et la mienne ne s'accordent plus. Sa peinture a la clarté, la limpidité, la couleur; mais le modelé n'existe plus. Les détails manquent dans les figures; une méthode de simplification extrême semble la devise du peintre. Ce n'est pas tout : les figures manquent de solidité et de relief; l'air ne les enveloppe pas et ne circule pas autour d'elles. Les divers plans même d'un paysage ne se distinguent pas; l'œil n'entre pas dans la toile;

l'atmosphère fait défaut. Ce n'est pas moi seulement, c'est à peu près tous les spectateurs que ces choses ont frappés. Chaque année, ou peu s'en faut, avec un portrait le peintre exposait un tableau. On regardait le tableau avec curiosité, avec bienveillance, avec un sincère désir de l'admirer : on n'y réussissait pas. Je viens de revoir les tableaux de Bastien-Lepage et je ne suis pas venu à bout de me réconcilier tout à fait avec eux. Cependant le mystère commence à s'éclaircir.

Beaucoup avaient pensé et j'avais pensé moi-même que l'œil de Bastien-Lepage n'apercevait pas l'atmosphère; que les objets, quelle que fût la distance, lui apparaissaient plus grands ou plus petits, ainsi que les voient les Chinois et les Japonais, mais comme sur un même plan, à la façon d'une tapisserie. Nous nous trompions. Bastien-Lepage voyait fort bien l'atmosphère et je n'en veux pour preuve que ses paysages où il y a de l'air autant que de la couleur et de la lumière. C'est lorsqu'il introduit des figures dans ses paysages que l'équilibre est aussitôt rompu, que l'atmosphère semble disparaître, que le ciel ou le dernier plan s'avancent au premier plan. Comment expliquer ce fait singulier?

Ou je me trompe encore, ou voici l'explication. C'est que la peinture d'intérieur est autrement facile que la peinture en plein air; c'est aussi que les procédés à l'aide desquels l'artiste peut l'exécuter sont depuis longtemps découverts et pratiqués. C'est dans l'atelier que le peintre apprend son art. Le jour y tombe par une large baie projetant en certains endroits une

intense lumière, tandis qu'ailleurs les demi-tons et les ombres varient leurs effets. De son maître l'élève apprend à rendre tour à tour ou la pleine lumière ou les demi-teintes et la pénombre; il continue à l'apprendre quand il visite les musées et regarde les chefs-d'œuvre du passé. La route lui est aisée, elle est toute frayée. En revanche, combien d'artistes ont abordé la peinture en plein air? Les paysagistes sans doute, et je conviens qu'en notre siècle surtout ils ont fait des merveilles. Ici aussi on n'a plus qu'à les prendre pour guides. Mais les paysagistes, Millet excepté, n'ont guère peint que la terre et le ciel, la mer, les arbres, les prés et les champs, les nuages qui courent au firmament; la figure humaine tient chez eux bien peu de place, lors même qu'elle n'est pas tout à fait absente. Que devient cette figure dans la lumière qui l'enveloppe de toutes parts, sans ombres pour marquer le contour ou faire sentir le relief, avec le brillant soleil qui efface les détails? Ici, tout est à créer pour les procédés d'exécution, et combien la difficulté n'est-elle pas plus grande! Nous tous qui vivons dans les appartements, qui sommes habitués à regarder l'humanité dans nos chambres étroites et obscures, peut-être ne l'avons-nous jamais bien regardée dans le plein air; peut-être, quand nous l'y rencontrons, ne l'avons-nous jamais bien vue là telle qu'elle y était réellement, et non telle que nous nous la figurions d'après les habitudes prises par nos yeux et que nous avons peine à rompre. L'entreprise de Bastien-Lepage était une entreprise hardie autant que malaisée. Ses

efforts, je le crains, n'ont jamais été tout à fait heureux ; et c'est ici surtout que je regrette que la mort l'ait pris sitôt. Eût-il jamais pu être un plus excellent peintre d'intérieur qu'il ne l'a été dans sa *Forge*, dans son *Petit ramoneur*, dans nombre de ses portraits? j'en doute réellement; mais je suis convaincu que le peintre du plein air n'avait pas donné sa mesure. J'aime à penser que, s'il eût vécu, il eût su trouver les moyens qu'il cherchait toujours de rendre à la fois et la limpidité du plein air et la solidité de la figure humaine avec la délicatesse de son modelé; et si, avec sa prodigieuse habileté de main, il eût jusqu'au bout échoué dans sa tentative, c'est probablement qu'elle eût dépassé les ressources dont dispose l'art actuel de la peinture.

IV

Après avoir parlé du peintre, il faut examiner rapidement ce qu'était l'artiste.

Si la première faculté de l'artiste est l'imagination, le don de créer, cette faculté me paraît n'avoir manqué à personne plus qu'à Bastien-Lepage. L'invention de ses tableaux, là où il a fallu inventer, est des plus pauvres. On ne s'étonne pas qu'il n'ait que médiocrement réussi dans ses compositions d'école et que le grand prix de Rome lui ait par deux fois échappé. Je doute qu'il eût jamais pu, quelque peine qu'il y eût prise, réussir à composer des tableaux intéressants. Chez lui l'action est toujours à peu près nulle.

Ni l'histoire sacrée ni l'histoire profane ne l'ont tenté, hormis de bien rares exceptions. Sa *Jeanne d'Arc* est plutôt étrange qu'autre chose; sa *Calypso* n'est qu'une gracieuse académie de femme nue pour laquelle il a cherché dans la mythologie un nom de baptême. Son *Job* n'est, lui non plus, qu'une académie; son *Ophélie* est franchement exécrable. Une seule fois il s'est inspiré de l'Évangile, et ç'a été pour faire, au sens religieux, une monstruosité, pour nous montrer au soleil levant les trois croix du Golgotha, alors que, d'après la légende chrétienne, le Christ avait été détaché de la croix et enseveli le soir même du jour de son supplice.

Mais la vie réelle est tout aussi pleine de sujets dramatiques ou passionnés que la légende, l'histoire et la poésie. Aucun d'eux n'a attiré Bastien-Lepage. Il n'y a certes d'action ni dans *la Récolte des pommes de terre* ni dans *les Foins;* il faut quelque bonne volonté pour en trouver une très vive dans *le Mendiant*, dans *le Père Jacques* ou dans *l'Amour au village*. A défaut de l'action, on voudrait du moins un accord, une harmonie entre les personnages et la nature qui les entoure. Un tableau est un ensemble où tout se soutient et s'appuie, où tout concourt à une même impression : ici vous cherchez vainement ce rapport et cette harmonie. Dans *les Foins*, par exemple, vous pourriez bouleverser toute la scène, mettre à gauche les arbres qui sont à droite, ou à droite ceux qui sont à gauche, changer les lignes du fond : le tableau n'en vaudrait ni mieux ni pis. Les personnages ne sont pas chez

eux dans le paysage ; ils ne l'habitent pas ; ils s'y promènent par hasard.

Et encore, telle qu'elle est, voit-on que cette composition si banale a donné grand mal à l'auteur. Il n'a pas moins de trois ou quatre fois changé la position de son faneur endormi, relevé, puis étendu une jambe ou l'autre : ce paysan, malgré ces tâtonnements et ces essais, n'en reste pas moins détestable. Bastien projetait un tableau qui aurait eu pour sujet *l'Enterrement d'une jeune fille au village :* il a fait à ce propos deux esquisses et trois ou quatre dessins, il n'est arrivé à voir un peu nettement que le groupe des trois jeunes filles qui marchent en tête du convoi, l'aînée portant la bannière blanche.

Pas plus qu'il n'a d'action, de mouvement et de vie dans ses compositions, il n'en a dans les figures mêmes, lorsqu'il est forcé de les tirer de son imagination. Sa femme assise du tableau des *Foins* est certainement une robuste et saine créature ; mais il est impossible de regarder devant soi d'un air plus vague, plus hébété, plus parfaitement stupide : il l'a calomniée, sa compatriote lorraine ! Ses personnages ne sont pas seulement, en général, dépourvus d'expression et de pensée : ils sont aussi comme dépourvus de souplesse et de mobilité. On dirait qu'un photographe les a fixés devant son objectif et leur a crié : « Et maintenant ne bougeons plus ! » Mieux encore, on dirait qu'un dieu méchant les a pétrifiés. On ne sent presque jamais en eux des êtres vivants qui une minute auparavant faisaient autre chose et

feront à la minute suivante autre chose encore. Ils sont figés dans une attitude. Regardez cette femme qui verse dans un sac les pommes de terre : ne semble-t-il pas que pendant l'éternité entière elle va verser ces pommes de terre dans ce sac ? Regardez dans *le Père Jacques,* à gauche, cette fillette qui cueille une fleur : ne semble-t-il pas qu'elle n'aura jamais fini de la cueillir ?

Et si la faculté de donner la vie aux sujets et aux personnages qu'il tire de son imagination manque à Bastien-Lepage, est-ce par le sentiment du beau qu'il vaut comme artiste ? Pas davantage. Ce que je puis dire de plus flatteur de lui, c'est qu'il n'a pas recherché la laideur de parti pris et par système, comme bien d'autres de notre temps; il n'a pas enlaidi l'humanité; il ne l'a pas embellie non plus. Parlons mieux, il n'a pas cherché la Beauté, qui est, elle aussi, sur la terre, quoi qu'on en dise, et que savent bien trouver ceux qui en sont épris. Même quand il a choisi ce charmant sujet de *l'Amour au village*, il ne s'est pas préoccupé d'associer la beauté à l'amour; et certes il en était le maître, et certes encore l'association eût été ici à sa place s'il voulait que l'impression de son œuvre fût complète. On aura beau accumuler toutes les théories, mettre même les esthéticiens au défi de jamais expliquer ce qu'est la Beauté, on n'empêchera pas les hommes de la sentir et de l'aimer : elle est le rayon lumineux qui console de tant de choses sur notre terre ! Elle restera la divinité immortelle, son culte, la religion de tous les temps et de tous les

lieux. Les plus grands entre les artistes seront ceux qui l'ont aimée davantage et ont su le mieux faire voir sa splendeur à nos yeux ravis.

Ce qu'a été Bastien-Lepage, ç'a été un puissant réaliste. Par là il est comparable aux plus grands. S'il a été peu capable d'inventer et de créer, il a su voir admirablement. Il ne réussit pas à communiquer le mouvement et la vie aux figures qu'il tire de lui-même ; mais, quand il rencontre sur sa route des personnages vivants, il les saisit et les exprime dans toute leur vérité et toute leur énergie. Il ne sait pas composer un tableau, choisir et grouper des accessoires ; mais, quand la réalité lui offre le tableau et qu'il est besoin pour lui de savoir seulement le comprendre et l'interpréter, il ne le cède à aucun. Un forgeron qu'il a vu dans sa forge, un ramoneur qu'il a vu tout noir de suie, mangeant son gros morceau de pain blanc et sa tranche de jambon et jetant quelques fragments de son déjeuner aux chats qui le regardent attentifs, envieux et gourmands : il ne lui faut pas davantage pour faire une œuvre excellente.

C'est pour cela qu'il a été un si remarquable portraitiste. Il s'est posé devant ses modèles sans souci de les flatter, de rendre leurs traits plus corrects, de rapetisser leur bouche ou d'allonger leurs cils, d'ôter des rides de leur front ou des fils blancs de leur chevelure. Sa seule préoccupation a été de les jeter sur la toile tels qu'ils étaient devant lui. Et ce n'est pas la ressemblance physique seulement qu'il a rendue, la ressemblance matérielle et l'apparence : il entre

plus avant dans la réalité. Il cherche à voir clair dans son modèle et il y parvient; il arrive jusqu'à ce caractère qui fait l'expression d'une physionomie comme elle en fait l'unité, qui domine tel ou tel trait particulier donné par le hasard, qui est, pour l'appeler de son vrai nom, la manifestation de la personnalité intime. Quels portraits parlants que ceux de M. Andrieux, de M. Wallon, de M. André Theuriet, de Mme Drouet, de M. Albert Wolff! Que de choses ils disent aux psychologues, et quelle collection inappréciable serait pour un Michelet futur, par exemple, une galerie des personnages illustres de notre temps peinte de la main d'un Bastien-Lepage!

Ce sont comme autant de tableaux achevés que tous ces portraits. Le Parisien, la Parisienne mieux encore, n'ont pas besoin que l'artiste ait pour eux de l'imagination. Ils se sont fait leur cadre. Ils ont choisi leurs meubles comme leur costume. Selon leur rang social et leurs goûts, ils se sont entourés des couleurs, des œuvres d'art qui leur agréent; entre eux et ce qui les entoure on sent une affinité et une harmonie. Bastien-Lepage n'a point été de ces peintres de portraits qui tiennent à habiller eux-mêmes leurs modèles, qui leur imposent telle forme de robe et telle nuance suivant les effets de palette qu'ils veulent produire et le talent d'exécutant qu'ils se connaissent. Ces modèles, il les a vus chez eux, rendus dans l'intérieur qui était le leur, dans leur allure familière et aisée. Avec lui nous entrons chez eux, nous vivons de leur vie. Ce ne sont pas de simples

ornements pour l'œil que ces accessoires groupés autour de la figure. On peut en goûter l'exécution délicate, qui réjouit et repose l'œil sans attirer l'attention plus qu'il ne sied; mais leur grand mérite, c'est tout ce qu'ils nous apprennent sur les goûts de la personne, sur ses habitudes, ses mœurs, son caractère. Ce seront, je le disais, de précieux documents pour l'histoire de la vie française, aux environs de 1880, que les petits portraits de Bastien-Lepage. Que tirera-t-on, en revanche, de tant de portraits pompeux qui ont fait un beau tapage à nos Salons? Quelques renseignements sur la mode... et encore!

V

Le plus vif attrait de la critique d'art, comme de la critique littéraire, sa recherche la plus intéressante, c'est, au travers de l'œuvre, d'arriver à l'homme. Ou je me trompe fort, ou, après avoir pris la peine d'étudier cette exposition, on connaît bien Bastien-Lepage. Ni homme d'imagination ni poète, tel il m'apparaît. Ni ses portraits ni ses peintures de la nature, bien qu'à coup sûr il ait aimé la campagne, les champs et les prés, ne nous font rêver, et certainement il a peu rêvé lui-même. Il n'a rien d'un Corot; rien non plus de ce que l'on trouvera dans les romans de son compatriote, M. Theuriet, dont il a pourtant fait un si beau portrait. La poésie divine des choses lui échappe. Il est un certain au delà où son âme n'a pas pénétré.

Il n'est pas davantage un passionné. Sa main, pas plus que son cerveau, ne connaît la fièvre. Point d'emportement; jamais de fougue ni de désordre; il reste toujours maître de lui, tout entier à ce qu'il peint, apportant partout la même conscience, la même sérénité, la même sûreté.

En revanche, un observateur et un méditatif, toujours attentif et recueilli. Dans le monde il était réservé, taciturne, et l'on prenait aisément cette taciturnité et cette réserve pour de la hauteur : il était au fond un timide et qui ne se livrait que dans l'intimité. Il vivait en lui-même surtout, examinant et réfléchissant, toujours préoccupé de son art et du but qu'il poursuivait. Le caractère dominant de sa peinture, c'est la franchise, c'est la netteté de l'exécution : qualités qui ne viennent pas seulement de l'habileté de la main ni de l'acuité pénétrante de la vision, mais de l'esprit d'abord. Il éprouve le besoin de voir clair, de comprendre et d'exprimer nettement; autant son dessin est serré et précis sans aller à la sécheresse, autant sa couleur, elle aussi, est limpide. Quand on regarde ce portrait qu'il a fait de lui-même et qui le montre si ressemblant, telle est bien l'impression que l'on ressent : tête dont le caractère est surtout dans le front large et bien développé, tête solide où l'intelligence commande et domine.

Ce qui marque cette tête, avec l'intelligence, c'est la volonté. Nul ne s'est plus conduit lui-même que Bastien-Lepage. Ç'a été peut-être sa force la plus précieuse, en un temps où tant d'artistes subissent les

tyrannies de la mode. Il lui a dû d'être lui-même. Il a certainement, surtout lorsqu'il visait le prix de Rome, cherché à être docile, à profiter des conseils de ses maîtres : il n'y a jamais réussi, pour son bonheur. La nature l'avait fait indocile, incapable de se plier, d'acquérir même l'apparence de ce qui n'était pas son génie. Il n'a pu arriver, pour la composition, à ce degré de souplesse où parviennent, en quelques années, tant d'élèves médiocres de l'École des beaux-arts; il est demeuré jusqu'au bout, pour certaines choses, d'une incroyable gaucherie. Mais ce qu'il voyait, il le voyait bien, il le poursuivait avec une extrême ténacité. La critique, plus tard, et les jugements de l'opinion n'ont pas eu plus de prise sur lui. Il laissait dire, non sans souffrir peut-être de ce que l'on disait; il n'en suivait pas moins sa route, convaincu que c'était lui qui avait raison. On avait beau n'aimer pas ses tableaux de la campagne : chaque Salon en ramenait un nouveau où il avait mis son grand effort, auquel il tenait bien plus, à coup sûr, qu'au petit portrait régulièrement admiré et devant lequel la foule s'étouffait. Il eût continué ainsi, n'en doutons pas, jusqu'à ce qu'il se fût imposé ou que lui-même fût venu à reconnaître son erreur. Comment ne pas éprouver tout au moins du respect en présence de cette ténacité, jointe à cette sincérité et à cette conviction? S'il n'eût cherché que le succès et les applaudissements, le chemin lui était indiqué où il était sûr de ne rencontrer qu'eux.

Il a été inégal comme tous les vrais artistes. De ses

portraits mêmes, un tiers sont médiocres, un tiers sont seulement passables; mais le troisième tiers est tout à fait supérieur, et cela seul importe.

Il eût pu sans peine, au prix où étaient cotés ses portraits, gagner une fortune en quelques années, avoir un hôtel et des chevaux, prendre place parmi les millionnaires : il est mort sans avoir eu le souci de s'enrichir. Il visait plus haut que l'argent; ce qu'il voulait, c'était la gloire durable, et il savait bien que la gloire ne se conquiert ni par le charlatanisme ni par la faveur momentanée, mais seulement par l'effort constant et le dédain de toutes les récompenses éphémères.

Élevé à la campagne, venu à Paris au moment de la vingtième année, il s'était proposé d'être tout à la fois le peintre de la rude vie de campagne et de la vie de Paris élégante et délicate. C'est le peintre de Paris qui durera. La mort a eu beau venir pour lui avant le temps, comme elle est venue pleine de tortures physiques : son nom restera parmi ceux des vrais peintres dont notre pays est justement fier.

Mai 1885.

MEISSONIER

A PROPOS DE L'EXPOSITION DE SON ŒUVRE

Rien n'est plus fatigant, et en même temps plus troublant pour l'esprit des visiteurs, que ces grands déballages de peinture auxquels, sous le nom de Salon, nous sommes convoqués tous les ans. Là, douze ou quinze cents artistes, ou prétendus tels, sont autorisés à exhiber leurs dernières productions. C'est un pêle-mêle affreux d'individualités, de genres et d'écoles. Un vieux romantique coudoie un classique attardé ou un prophète de la peinture de l'avenir. Un tableau de bataille s'étale entre deux paysages ; un portrait ambitieux, entre deux tableaux de genre, hauts de cinquante centimètres. C'est la tour de Babel où l'on parle toutes les langues.

On regarde un tableau, on essaye d'oublier et ce qui est à droite et ce qui est à gauche ; on croit, après quelque effort, avoir réussi à pénétrer dans la pensée de l'artiste. L'instant d'après, il faut recommencer le même travail sur la toile voisine. Il faut, au moment même où l'on venait d'entrer dans certain ordre

d'idées, en sortir violemment, bondir tout à coup de l'équateur au pôle. L'ordre alphabétique, celui d'un dictionnaire, est le seul qu'on ait pu trouver, sinon pour contenter les susceptibilités des artistes, au moins pour leur imposer silence. Et l'ordre alphabétique n'a jamais eu de prétentions à la logique. Il assemble au hasard des noms propres, les œuvres les plus étonnées de se rencontrer côte à côte. C'est un homme bien confiant en lui-même que le critique, si, dans des circonstances pareilles, tiraillé sans cesse à droite et à gauche, obligé de donner à chacun quelques minutes de son attention, il ose se flatter d'avoir rendu bonne justice à tous !

Une exposition charmante au contraire, lorsque l'artiste a une valeur réelle, c'est celle qui réunit l'œuvre d'un homme. Ici, point de désordre. Qui a regardé une toile avec quelque attention est mieux en état de comprendre la toile suivante. Si les mêmes qualités frappent ici et là, on les sent mieux; et si l'on découvre tout à coup une qualité nouvelle, ou un défaut, l'attention encore est soudain réveillée. On croyait bien connaître l'artiste, on s'imaginait avoir vu clair en lui, avoir trouvé la formule de son talent ou de son génie : on s'aperçoit, à la surprise que l'on éprouve, que l'on s'était trompé. On reprend alors son étude; on recommence son examen; un moment vient où l'on a réussi à se satisfaire; qualités ou défauts, tout se complète et s'explique.

Le jugement porté sur une œuvre isolée ne peut guère répondre qu'à une seule question : Cette œuvre

est-elle bonne comme œuvre d'art? est-elle médiocre? est-elle mauvaise? C'est un tout autre ordre de questions que soulève la vue d'une exposition d'ensemble. Par elle, nous entrons dans l'intimité d'un artiste; qu'il le veuille ou non, il est forcé de se livrer à nous. Les écrivains ne sont pas seuls à se raconter dans leurs livres. Un peintre met autant de lui-même dans ses tableaux, un sculpteur en met autant dans ses statues et ses bas-reliefs, un musicien en met autant dans sa mélodie et son harmonie, un architecte en met autant dans les lignes de ses monuments, qu'un poète en peut mettre dans ses vers. Ce n'est pas par l'effet du hasard qu'un peintre choisit tel ou tel ordre de sujets; ce n'est pas par l'effet du hasard qu'il traduit d'une façon ou d'une autre les harmonies de la lumière; ce n'est pas par l'effet du hasard qu'il adopte tel procédé de peinture ou tel autre. Si nous savons comprendre la langue qu'il parle, le jour où son œuvre est réunie devant nos yeux, c'est sa confession générale qu'il nous fait entendre : confession d'autant plus précieuse qu'elle est inconsciente autant que sincère. Et si quelque jour il a manqué de franchise, le pinceau à la main, s'il a voulu forcer son talent, s'il a essayé de suivre la mode, s'il a fait, en un mot, de la rhétorique, oh! alors nous nous en apercevons vite, et comme cette note fausse détonne parmi les autres notes justes!

Ainsi nous suivons la vie d'un artiste, l'évolution de ses sentiments et de ses idées du commencement à la fin de sa carrière. Les transformations qui se sont

accomplies en lui, nous les marquons plus sûrement peut-être qu'il ne le pourrait faire lui-même. Nous pourrions dire quand sa vie a été agitée, et quand elle a été calme. Si quelque accident venu du dehors ou de dedans l'a fait, à telle date, dévier pour quelque temps ou pour toujours de la voie logique qu'il devait suivre, nous ne nous y trompons pas. Nous savons quand il a cherché péniblement sa direction et quand il l'a trouvée; quand il a produit dans l'heureuse fécondité de son inspiration, et quand l'inspiration a langui; quand il a piétiné sur place et quand il s'est rajeuni par un renouvellement heureux. Nous pouvons dire quels ont été les dons particuliers qu'il avait reçus de la nature ou qu'il a développés. Nous allons plus loin encore : ses habitudes, ses goûts, son caractère, triste ou gai, aimable ou difficile, passionné ou apathique, nerveux ou calme, rêveur ou réfléchi, ce qu'il a eu ou n'a pas eu d'intelligence, de raison ou de volonté, — nous irons plus loin encore, — de conscience ou de sens moral, tout cela, un artiste l'écrit dans son œuvre. Sa véritable biographie n'est pas dans les faits extérieurs de sa vie; elle n'est pas dans les anecdotes que peuvent recueillir les contemporains et qui ne sont souvent que d'imbéciles racontars : elle est dans son travail de tous les jours.

C'est une épreuve redoutable que celle que subit un artiste, le jour où son œuvre est ainsi montrée. J'imagine que certains pénitents, au jour d'une confession générale, en sortent avec honneur aux yeux du prêtre qui les écoute; mais combien de ces con-

fessions doivent être banales, plates et pitoyables. On a vu la gloire de plus d'un peintre de renom, — et je me bornerai à citer, pour n'affliger personne, l'exemple déjà vieux de Paul Delaroche, — après avoir fait longtemps illusion à ses contemporains, s'effondrer le jour où, au lendemain de sa mort, l'admiration d'imprudents disciples a offert aux yeux du public l'ensemble de son œuvre. Que je la crains, pour quelques-uns des vivants illustres d'aujourd'hui, cette exposition posthume où l'on verra le même tableau avec les mêmes qualités et les mêmes défauts se répéter durant des centaines de mètres autour de la grande salle de l'École des beaux-arts !

M. Meissonier a eu cette rare audace de provoquer de son vivant le jugement de la postérité. Il vient de fêter sa cinquantaine artistique [1] en réunissant dans la galerie de la rue de Sèze, non pas tous ses tableaux (car ils sont dispersés à travers les deux mondes), mais cent cinquante toiles qu'ont bien voulu prêter leurs propriétaires ou qui étaient restées la propriété de l'artiste. Nul plus que lui ne pouvait avoir à redouter ce jugement, car nul ne jouissait d'une réputation mieux établie et nul n'était coté plus cher sur le marché. Nul aussi n'était accusé d'avoir fait et refait plus souvent le même tableau ; nul ne semblait avoir plus à craindre qu'en voyant réunis tous ces joueurs de cartes ou d'échecs, tous ces liseurs, tous ces buveurs, tous ces fumeurs, tous ces reîtres ou

1. Cette étude a été écrite en 1884.

ces soldats en vedette, le public ne trouvât que M. Meissonier avait toujours chanté le même air.

Eh bien ! l'audace lui a réussi. L'artiste avait raison de penser, si haute que fût déjà sa réputation, que cette exposition la ferait grandir encore. Il en sort, non pas seulement un des meilleurs peintres de notre siècle, un de ceux qui ont le moins à craindre les retours de la mode, mais un peintre comparable aux plus grands des siècles passés, un de ceux qui ont le mieux porté dans l'art les qualités les plus précieuses du génie français. Nous pouvons l'affirmer hautement dès aujourd'hui : M. Meissonier restera l'une de nos gloires.

I

Il faut que je dise ce qui me frappe d'abord en M. Meissonier : c'est sa puissante originalité, c'est son individualité. Pour me bien faire comprendre, il est nécessaire de remonter à un demi-siècle, de nous reporter par la pensée aux environs de 1830.

Ernest Meissonier était né à Lyon en 1813. Nous le trouvons jeune homme à Paris dans l'atelier de Léon Cogniet, ce peintre de talent honorable et moyen qui fut un excellent maître et a laissé les souvenirs les plus respectés. C'était l'heure des grandes batailles romantiques. Les ateliers, aussi bien que la littérature, étaient partagés en deux camps, animés d'une égale passion : les classiques et les novateurs. On s'y

traitait réciproquement de « perruques » et de « malfaiteurs ». Dans la peinture, c'étaient, d'un côté, les défenseurs de la tradition, des formes académiques, du dessin correct, des compositions savamment pondérées, soutenus par l'appui officiel de l'Institut et l'enseignement de l'École des beaux-arts, ayant à leur tête un maître énergique, robuste, aussi convaincu qu'intolérant, M. Ingres. C'était, de l'autre, la pléiade des révolutionnaires, disciples de Géricault, conduite maintenant par Deveria et par Delacroix, tout enivrée de couleur et de mouvement. Entre les deux armées ennemies, toujours prêtes à en venir aux mains, quelques sages, parlons plus justement, quelques timides — car ce que l'on appelle en art la sagesse n'est d'ordinaire que l'indécision — essayaient de concilier les doctrines opposées et de faire une cote mal taillée de la tradition et de la nouveauté. Tels étaient le doux rêveur Ary Scheffer et le correct et froid Paul Delaroche, ce Casimir Delavigne de la peinture, comme on l'a si bien appelé.

Rien n'est puissant comme les influences subies durant les heures de l'adolescence. Le jeune homme alors cherche sa voie et le plus souvent s'ignore lui-même. En même temps qu'il subit avec plus ou moins de docilité les leçons de ses maîtres, il respire l'air ambiant dans lequel il est plongé. La plus forte action qu'il éprouve est d'ordinaire celle de ses condisciples. Il partage le frémissement universel qui s'agite autour de lui ; et quand ce frémissement fut-il plus violent qu'à l'époque dont nous parlons ? Il faut quelque effort ;

à l'heure sceptique et indifférente où nous vivons, pour se faire une idée de la fièvre à laquelle était en proie, vers 1830, la génération naissant à la vie. Qu'on se représente les jeunes condisciples de Meissonier s'exaltant avec enthousiasme pour une forme de l'art ou pour une autre; et la liberté même de l'atelier Cogniet, la tolérance du maître ne devait que rendre ces luttes plus ardentes. Autour de lui chacun choisissait le drapeau sous lequel il voulait s'enrégimenter et combattre : les uns sous la bannière académique, les autres sous la bannière romantique, les autres sous la bannière conciliatrice du juste milieu. Il faut à un jeune homme ou une singulière apathie, et alors il est jugé, ou une personnalité singulièrement puissante, pour se dérober avec une égale énergie à tous les courants qui emportent autour de lui sa génération. Il lui faut, pour rester lui-même en dépit de la mode et de l'entraînement, avec une extraordinaire volonté, une originalité bien rare. Meissonier ne fut ni un bleu, ni un blanc, ni un tricolore : il fut dès le premier jour Meissonier. Il est un solitaire : c'est là son trait caractéristique dès le premier jour. Ni ses maîtres, ni ses condisciples, ni le goût du temps, personne n'a d'action sur lui. Il n'est ni un violent ni un batailleur; il ne se pose pas en chef d'école; il n'élève pas de drapeau ambitieux; mais il ne suit le drapeau de personne. Son siècle un jour pourra venir à lui, et, le succès arrivé, il pourra, sans l'avoir cherché, faire école et trouver des imitateurs; mais il marche tranquille dans sa voie, fût-il seul; il n'a pas le désir

d'imiter ceux qui obtiennent ici ou là le succès; et probablement, s'il essayait d'imiter ou Ingres, ou Delacroix, ou Delaroche, il y réussirait fort médiocrement.

Il faut appuyer sur cette étude de l'époque dont je parle, si l'on veut bien comprendre l'originalité de M. Meissonier.

A cette date, si ennemis qu'ils soient les uns des autres, une chose rapproche les romantiques et les classiques. Les uns comme les autres n'admettent qu'une sorte de peinture : la grande peinture, la peinture d'histoire ou la peinture religieuse. Les actions des dieux, des héros, des grands personnages du passé, les ardentes passions, les scènes violentes et tragiques leur paraissent seules dignes d'être représentées. La conception de l'art de Delacroix ne diffère pas à cet égard de celle d'Ingres, son ennemi. Les romantiques vont plus souvent aux scènes du moyen âge et des temps modernes, aux costumes pittoresques, aux sujets tirés de la poésie du Nord. Les classiques ressuscitent plus volontiers la mythologie ou l'antiquité; le nu les attire plus que le costume. Là est toute la différence. Quant aux sujets tirés de la vie courante, qui ne mettent en scène que d'obscurs anonymes ou n'éveillent pas quelque émotion tragique, ici comme là on les juge mesquins, vulgaires, indignes du pinceau. Pour qu'on ose les traiter, il faut tout au moins que quelque ragoût piquant les relève et que l'on puisse dans un tableau de genre montrer des Turcs et des Grecs, des Syriens ou des

Bédouins. Alors l'étrangeté des types, la richesse des costumes, la nouveauté du décor et la magnificence du coloris rehaussent le genre et semblent l'élever à la dignité de l'histoire.

Meissonier ne se sentit attiré ni par la peinture d'histoire, ni par la peinture religieuse, ni par ce merveilleux Orient qui exerçait alors, grâce à la guerre de l'indépendance hellénique et à la conquête de l'Algérie, une si puissante fascination. Il n'a pas une fois, dans toute sa carrière, cédé à la tentation de peindre un Turc ou un Arabe. Il n'a pas une fois peint une chlamyde grecque ou une toge romaine. L'antiquité l'a laissé indifférent. S'il est venu à la peinture d'histoire, ç'a été beaucoup plus tard. Quant aux tableaux religieux, il n'en a pas, que nous sachions, essayé un seul dans toute sa vie. Il n'était pas un mystique, et c'est pour cela sans doute que l'école romantique eut si peu d'action sur lui. Lyon est une ville où naissent beaucoup de mystiques; son histoire l'a bien prouvé. Pour ne nommer qu'un contemporain, c'était un mystique, presque un illuminé, que Chenavard, plus littérateur que peintre, le camarade de Meissonier et qui resta son ami, si peu d'affinités qu'il y eût entre le tempérament des deux artistes. Mais Lyon produit aussi des esprits singulièrement nets, vifs et précis. C'étaient les vieux peintres de l'école de Lyon, tout occupés de la vie réelle, s'efforçant d'en reproduire les scènes avec exactitude, vrais peintres français, héritiers de Lépicié, qui avaient été les premiers maîtres de Meissonier. C'étaient eux

qu'il avait connus et admirés d'abord; c'était d'eux que son génie le rapprochait; ce fut leur œuvre qu'il résolut de continuer.

Vers 1830, classiques ou romantiques, chacun cherchait dans le passé ses patrons, les ancêtres de qui il pût se réclamer. Les classiques disaient Raphaël, Léonard, Corrège. Les romantiques répondaient Michel-Ange, Titien, Giorgione, Véronèse et, plus encore, Rubens et Van Dyck. Vélasquez était encore peu connu. De Rembrandt non plus on ne parlait que peu. Quant à ces peintres hollandais dont les noms sont si grands aujourd'hui, Terburg, Metzu, Van Ostade, Paul Potter, Peter de Hooghe, le public savait à peine leurs noms. Appréciés seulement de quelques amateurs délicats, ils n'avaient de disciples ni dans une école ni dans l'autre; si on leur accordait certaines qualités d'exécution, on était choqué tout à la fois et de la vulgarité des scènes qu'ils avaient représentées et du manque d'élégance des types qu'ils avaient choisis. On eût volontiers répété encore à propos d'eux le mot de Louis XIV : « Otez de mes yeux ces magots! » Seul alors M. Meissonier ne partagea pas ce dédain. En regardant les tableaux de la Flandre et de la Hollande, il trouva des artistes qui s'étaient intéressés aux mêmes sujets qui l'intéressaient lui-même, qui avaient porté dans leurs œuvres les qualités qui lui semblaient précieuses entre toutes; et, délaissant les noms les plus illustres et les plus admirés, ce fut à eux qu'il demanda des leçons.

Tel est le premier point qui distingue M. Meissonier de ses contemporains; voici le second.

En ce temps-là, les peintres français se servaient peu du modèle vivant. Dans l'école classique, où le nu était surtout honoré, où l'on cherchait avant tout les belles lignes et les attitudes nobles, on dessinait de son mieux des académies; on faisait poser le modèle consciencieusement dans l'atelier; mais c'était surtout à la sculpture antique, c'était aussi aux maîtres de la Renaissance, aux maîtres classiques, qu'on demandait l'inspiration. Que de figures, dans les tableaux de ce temps, qui ne sont guère que le souvenir d'autres figures empruntées aux musées antiques, aux fresques du Vatican, de la chapelle Sixtine, ou même aux tableaux de Lebrun! On ne demandait pas à la nature de livrer de nouveaux secrets, on lui demandait seulement de reproduire ce qu'elle avait déjà révélé à d'autres. L'imagination créatrice devenait un jeu de la mémoire pareil à celui des élèves de lycée qui composent des vers latins à l'aide de centons. Le plus admiré était celui qui rappelait le mieux ses maîtres, qui avait gardé, en portefeuille, le plus d'études consciencieuses et savait le mieux les replacer.

Dans le camp romantique, on étudiait la nature moins encore. Il était convenu que, à l'École des beaux-arts ou dans l'atelier de son professeur, l'élève devait avoir fait de bonnes études, travaillé d'après le modèle, appris les proportions générales de la figure humaine, l'attache de chaque membre et la place de

chaque muscle. Une fois ces études terminées, une fois conquis ce qu'on peut appeler son baccalauréat artistique, l'artiste savait de la grammaire du dessin ce qu'il en devait savoir; c'était à lui de voler de ses propres ailes. L'étude du modèle, loin de lui être profitable, lui devenait plutôt nuisible, croyait-on. On ne peut demander au modèle ni le mouvement ni la vie, encore moins la passion. Or la faculté supérieure de l'artiste, c'est la passion, c'est le don de la vie; il anime et ressuscite tout ce qu'il touche. S'il veut produire une œuvre vivante comme sa vision, c'est son imagination, et elle seule, que l'artiste en doit croire. C'est elle qui a conçu, c'est elle qui enfante et exécute, et tout ce qu'il demanderait à la réalité ne pourrait que diminuer le caractère de son œuvre. Qu'est-ce, après tout, qu'une incorrection de dessin ici ou là, qu'une note de couleur un peu hasardée, si l'ensemble du tableau est plein de mouvement et de feu? N'est-ce pas plutôt l'occasion de s'écrier avec le théologien : *O felix culpa!* Tel était le dogme romantique appliqué alors par les plus grands, et nous voyons, même en regardant l'œuvre de ce grand naturaliste, Eugène Delacroix, que trop souvent il a dédaigné la nature.

Là encore fut la grande originalité de Meissonier. Il ne s'en fia, ni, comme les uns, à ses souvenirs et à ses études, ni, comme les autres, à son imagination. Si humble en apparence que fût cette peinture de genre à laquelle il se consacrait, il ne se crut le droit, fût-ce pour représenter, comme on l'a dit, de « petits

bonshommes », ni de copier les bonshommes faits par d'autres avant lui ni de les représenter à sa fantaisie. Il s'imposa, dès les premiers jours, cette règle de toujours consulter directement la nature; de ne jamais se passer d'elle, même pour une figure haute de quelques centimètres; de toujours travailler directement d'après le modèle vivant. Il s'imposa cette règle et lui est resté fidèle toute sa vie. Il s'en est bien trouvé et lui a certainement dû une bonne partie de son succès. Mais si aujourd'hui c'est un principe admis par tous les artistes qui se respectent, si grande que puisse être leur facilité ou leur mémoire, de ne jamais prendre le pinceau sans avoir devant les yeux la nature vivante, il faut le proclamer, c'est à M. Meissonier qu'est due surtout cette réforme. C'est un peintre de genre qui a ramené la grande peinture elle-même à cette étude consciencieuse et incessante de la nature qui avait été le principe fécond de la Renaissance en Italie aussi bien qu'en Flandre.

Sur un seul point, M. Meissonier, si indépendant pour tout le reste, a subi l'influence de sa génération.

Que pouvait-on attendre d'un artiste qui se refusait si résolument à s'enrégimenter parmi les classiques ou parmi les romantiques, que laissaient indifférent et la peinture religieuse et la grande peinture d'histoire, que l'observation directe et studieuse de la nature attirait si vivement, qu'attirait si vivement aussi la peinture de cette vie ordinaire de l'humanité, qui n'est ni mystique ni héroïque? On pouvait attendre de lui qu'il se ferait l'historiographe de la vie de

son temps; qu'il peindrait dans une suite de scènes familières, dans leur intérieur, dans leurs costumes, dans toute la série de leurs joies, de leurs plaisirs, de leurs émotions et de leurs deuils, ses contemporains, grands seigneurs, financiers, bourgeois et peuple. Comme les Hollandais du XVIIe siècle avaient peint la vie d'alors de la Hollande sous ses aspects divers; comme les maîtres français du XVIIIe siècle avaient peint la France de cette époque, ainsi l'on pouvait penser que M. Meissonier se ferait le Terburg ou le Lancret de la société française du XIXe.

Il n'en a rien été. M. Meissonier, sans doute, a jeté çà et là quelque coup d'œil curieux sur la France de son temps; mais ce n'a été que par distraction. Il s'est volontairement enfermé dans le passé; il s'est fait archéologue. Dès son premier tableau, il va chercher son inspiration loin, bien loin du temps présent. En même temps qu'il prend comme maîtres dans l'art de peindre les Hollandais, il se fait leur disciple aussi dans le choix des sujets. Il leur emprunte leurs costumes et leurs cadres; il nous montre des *Bourgeois de Saardam en visite chez le bourgmestre*. La Hollande d'il y a deux siècles aura plus d'une fois ses préférences. Il se plaira à nous montrer des fumeurs, une longue pipe à la main, en tête à tête avec un pot de bière. Plus tard, son champ dans le passé s'élargira; il remontera d'un côté jusqu'à la Renaissance italienne et à ses bravi; il descendra, de l'autre, jusqu'au XVIIIe siècle et jusqu'au Directoire. Il nous montrera tour à tour des reîtres en faction sous leur

buffle, des gens d'armes attablés ou jouant aux cartes dans un corps de garde, des soudards se querellant et tirant l'épée après boire, des gentilshommes en costume Louis XIII attendant leur tour dans une antichambre, d'élégants seigneurs contemporains de Louis XV ou de Louis XVI guettant l'heure du berger ou se contant leurs bonnes fortunes, des amateurs regardant des estampes ou critiquant un tableau dans l'atelier de quelque contemporain de Vanloo ou de Boucher, des philosophes écoutant une lecture chez Diderot, des graveurs surveillant la morsure de leur planche, des liseurs appuyés à la fenêtre, ou des écrivains assis à leur table de travail, des gardes-françaises, des merveilleux, des incroyables. Mais qu'une époque le tente ou une autre, c'est toujours avec le passé qu'il vit; c'est la vie intime d'un âge qui n'est pas le sien qu'il s'applique à reproduire. Le présent ne l'intéresse pas.

Nous pouvons, je crois, l'affirmer sans crainte de nous tromper : si M. Meissonier fût né seulement vingt années plus tard, il n'en eût pas été ainsi. Au lieu de répéter et d'imiter les maîtres hollandais, il se fût borné à s'inspirer d'eux; il eût fait pour son temps ce qu'ils avaient fait pour le leur. Son ambition eût été de léguer aux âges futurs, dans des tableaux achevés, l'image fidèle de la France contemporaine. Il n'eût pas été certes un meilleur peintre qu'il ne l'a été, mais son œuvre eût été à la fois, en dehors du mérite artistique, et plus vivante pour son âge, et plus intéressante pour la postérité.

Là est la grosse critique qui peut être adressée à M. Meissonier. Ce que je lui reprocherai pour ma part, ce n'est pas d'avoir choisi pour les peindre des personnages humbles et sans nom au lieu de personnages illustres. Ce n'est pas davantage d'avoir porté son attention sur des scènes familières de la vie au lieu d'évoquer des scènes tragiques. Tout appartient à l'art, et, s'il y a de petits artistes, il n'y a pas de petits sujets. L'humanité, quoi qu'elle fasse, est toujours digne d'intérêt, car elle est toujours l'humanité. Elle porte partout ses passions, son intelligence, son caractère moral. La comédie n'est pas une forme littéraire moins noble que la tragédie et l'épopée : on peut citer le nom de Molière à côté de ceux d'Homère, de Dante ou de Shakespeare. De quelque côté que se tourne l'attention d'un maître, il trouve également une matière digne de lui; il peut tout aussi bien manifester ses qualités d'énergie ou de délicatesse, se montrer un rêveur généreux qui exalte en nous l'enthousiasme, ou un implacable observateur de la réalité. Mais ce qu'il faut ajouter, le voici : chaque tempérament d'artiste a pour ainsi dire son champ d'étude fixé par le genre même qu'il choisit.

L'artiste qui veut peindre les grandes passions de l'humanité peut sans inconvénient aller chercher son inspiration dans le passé. Ce que nous voyons le plus distinctement de l'histoire, ce sont ses tragédies. Disons mieux encore : notre imagination grandit aisément les personnages des époques qui nous ont précédés; nous simplifions; nous leur donnons sans

effort des proportions héroïques; nous les voyons toujours animés de quelque passion violente qui marque leur physionomie dans le souvenir des hommes. Nous avons peine à nous représenter Alexandre, César, Jeanne d'Arc ou le grand Condé en train de manger et de dormir comme le commun des mortels. Plus on nous montre les hommes d'autrefois dans les luttes épiques de leur âge, mieux nous les reconnaissons.

Pour ce qui est de la peinture de la vie familière, il en est tout autrement. Nous connaissons fort peu la vie de tous les jours des âges passés; les historiens ne nous en parlent guère; nous y entrons avec peine. Aussi, tandis que la tragédie, l'épopée et le drame cherchent comme naturellement une sorte de recul qui leur est propice, c'est à la peinture des mœurs contemporaines que la comédie va comme d'instinct. Ce ne sont pas des Grecs et des Romains que Molière a mis en scène, ainsi que le faisaient Corneille et Racine; ce ne sont pas même des Français du XVIe siècle, mais bien des Français du XVIIe. Même lorsqu'il s'est souvenu de Plaute, comme dans *l'Avare*, il a fait de Harpagon un homme de son temps. L'écrivain du XIXe siècle auquel on pense sans cesse quand on regarde M. Meissonier, l'écrivain dont il a fait le portrait, auquel il ressemble par tant de solides et fortes qualités, M. Émile Augier, a bien pu, au commencement de sa carrière, alors qu'il cherchait sa voie, costumer de vêtements grecs des personnages de *la Ciguë;* il a pu encore revêtir des habits de la Renais-

sance les acteurs de son *Aventurière;* mais il ne s'est point attardé dans le passé. Son génie d'auteur comique est allé droit à son époque; comme il s'inspirait d'elle, c'est elle qu'il a représentée, c'est elle que la postérité retrouvera dans son œuvre. Il y a toujours beaucoup de pastiche, il y a toujours beaucoup de convenu, dans la peinture de la vie familière d'un temps qui n'est plus. Peut-être le convenu n'a-t-il pas, somme toute, une moindre part dans les résurrections poétiques ou tragiques que nous essayons de faire du passé; mais ici le pastiche et la convention choquent moins : c'est surtout à ceux qui représentent la vie ordinaire de l'humanité que nous demandons l'exactitude.

Quand M. Meissonier imite les Hollandais et les Flamands, ou certains Français du XVIIIe siècle, quand il nous donne, pour ainsi dire, de nouvelles éditions de tableaux déjà faits par eux, nous reconnaissons son exactitude; seulement, alors il n'est guère qu'un copiste. Mais, quand il crée à son tour des scènes nouvelles du passé, nous nous demandons involontairement si cette fois encore il est un peintre fidèle, s'il ne prête pas aux personnages des sentiments qu'ils n'ont pas connus. Pour ne citer qu'un seul exemple, les seigneurs du XVIIIe siècle, ces aimables et ces mondains, avaient-ils autant qu'il aime à nous le faire croire le goût de la vie intérieure? se plaisaient-ils autant à lire quelque bon livre dans leur cabinet silencieux, orné de meubles charmants, où pénètre par la fenêtre une douce

lumière? Hé! vraiment, tels que nous les peignent l'histoire et la chronique, on en peut douter légèrement. Si exquises que soient les peintures, nous restons un peu sceptiques en ce qui est de la fidélité, et, comme le disait le vénérable Royer-Collard, « on ne fait pas au scepticisme sa part ». Combien nous en croirions plus volontiers M. Meissonier s'il eût consenti à peindre les hommes de son temps, ceux qu'il a vus, ceux dont il a pu connaître les goûts, les mœurs et les habitudes, ceux que nous connaissons bien, nous aussi!

Sans doute, dans ces reconstructions archéologiques, ce n'est pas la conscience qui a manqué à M. Meissonier. Delacroix n'a pas étudié avec plus de zèle les costumes du moyen âge ou de l'Orient que M. Meissonier n'en a apporté à s'entourer, pour ses tableaux, de tous les documents précieux. Il n'est pas de ceux qui se contentent d'un à peu près en fait de couleur locale : il a connu comme personne les vêtements de toutes les générations depuis trois siècles passés; de l'extrémité de la botte à la plume du feutre, tout est toujours chez lui d'une admirable exactitude. S'il met dans un tableau une table, un fauteuil, il ne lui a pas suffi de les voir dans quelque musée, il les a minutieusement dessinés; la fenêtre, le plafond et les meubles, le parquet, les rideaux ou les tentures, tout aura sa date juste et précise aussi bien que le vêtement des personnages. Vous ne trouveriez pas à reprendre même à la reliure d'un livre. Tout ce qu'un homme peut faire pour oublier son

temps et devenir l'homme d'un autre temps, M. Meissonier l'a fait. Il est le peintre impeccable des accessoires; il a interrogé patiemment, minutieusement, tout ce qui survit d'une époque. Voilà qui est bien. Mais, hélas! M. Meissonier a eu beau faire; il est une chose de toutes ces époques qu'il ne pouvait pas interroger, et c'était justement la principale : à savoir, l'homme. Ils sont morts, tous ces individus qui ont senti, aimé, souffert, vécu dans le passé. Un petit nombre d'entre eux seulement nous ont laissé leurs images; un petit nombre seulement nous ont légué leurs souvenirs ou fait connaître leurs sentiments. Et ce que nous savons le moins d'eux, c'est justement ce qu'ici il nous serait le plus nécessaire de connaître. Oui, le fauteuil existe toujours où un homme s'asseyait il y a deux cents ans; mais que d'autres depuis s'y sont assis! Comment était celui-là? blond ou brun, maigre ou gras, égoïste ou bon? Qui jamais le pourra dire? Si les sentiments généraux de l'humanité restent les mêmes, combien varient d'âge en âge les tempéraments, les mœurs, les goûts, les habitudes de la vie! — Autant, pour ainsi dire, que les costumes eux-mêmes.

Et c'est ici que s'est retournée contre M. Meissonier l'une de ses plus précieuses qualités, je veux dire cette loi qu'il s'est imposée de ne travailler jamais que d'après le modèle vivant. On peut admettre à la rigueur qu'en s'aidant des portraits, des dessins, des statues, guidé par cette divination qui s'appelle le génie, un homme ressuscite l'humanité disparue —

et combien hypothétique est l'entreprise! — Mais s'il appelle à son secours le modèle vivant né au XIXe siècle, s'il s'impose de ne travailler que soutenu par la nature, adieu alors la résurrection! L'anachronisme éclate à chaque page, terrible et fatal. Vous avez, dans votre atelier, habillé un individu d'un costume de la Renaissance ou d'un habit du XVIIIe siècle; vous avez fait de lui un reître ou un seigneur portant la fraise ou le haut-de-chausse; il a revêtu plus ou moins bien ces divers costumes, il les porte avec plus ou moins d'élégance, il est déguisé comme pour un bal masqué; mais enfin il est déguisé! Il y a quelque chose qu'il ne peut changer : ce sont ses mains, c'est son visage, c'est son teint, c'est son allure. Vous aurez beau faire : par tout cela il reste, en dépit de vous, l'homme du XIXe siècle, votre contemporain. Et plus vous l'étudierez, plus vous le peindrez exactement, moins il sera capable de vous donner ce que vous lui demandiez.

En vain les personnages de M. Meissonier portent des habits d'un autre temps : ils sont du nôtre par leur physionomie, leurs traits, leur façon de s'asseoir ou de se tenir debout, par tous leurs mouvements, par la couleur de leur peau. D'un tableau à l'autre, que la scène se passe à une époque ou à une autre, on reconnaît le même modèle qui a servi. Ses vêtements ont changé, mais non pas lui. Souvent même, au lieu de modèles obscurs, ce sont d'illustres contemporains qui ont posé pour l'artiste; nous les retrouvons, avec une frappante vérité, non sous le vête-

ment où nous les avons rencontrés nous-mêmes, mais transformés tout à coup en soudards du XVI[e] siècle ou en gentilshommes du temps de Louis XVI. Comment nous empêcher de protester alors? Et n'eût-il pas mieux valu les peindre bonnement et franchement tels qu'ils étaient, en hommes de leur temps?

Je sais ce que l'on pourra dire. Notre époque est dépourvue de pittoresque; nos habits noirs sont affreux, affreux aussi nos chapeaux noirs. Un peintre est avant tout un coloriste. Il entend chanter, il se plaît à faire chanter aux yeux les harmonies du bleu, du jaune, du vert et du rouge aussi bien que celles du blanc et du noir. Que voulez-vous qu'il tire d'une époque où tout le monde est de noir vêtu, habillé de vêtements étriqués et raides? M. Meissonier s'est réfugié en d'autres âges, où il pouvait du moins, en présentant la vie intime, réjouir son œil d'artiste. J'entends bien et cependant je ne me rends pas. Il n'est pas vrai que dans la vie intime on porte toujours l'habit noir ou même la redingote. Il n'est pas vrai surtout que, jusque dans les costumes de notre temps, on ne puisse trouver le pittoresque quand on sait voir où il est. On dit trop de mal de nos vêtements, et, quant à nos appartements modernes, ils valent, quoi qu'on puisse dire, pour le charme des yeux, tous les appartements du passé. Non : M. Meissonier n'eût pas moins développé toutes ses qualités, il n'eût pas fait des tableaux moins pittoresques, s'il nous eût conduits dans l'atelier d'un peintre du XIX[e] siècle au lieu d'évoquer celui d'un peintre du

XVIIIe, s'il nous eût montré un contemporain lisant à sa fenêtre, en costume du matin, un érudit de notre âge écrivant un article pour la *Revue des Deux Mondes* au lieu de l'écrire pour l'*Encyclopédie*. Il y a toujours des gens qui se querellent dans un tripot à la suite d'un coup douteux; il y a toujours des drôles qui guettent sur un boulevard extérieur le passant attardé, comme il y avait, voilà trois siècles, des bravi attendant derrière une porte un homme dont la vie leur avait été payée trente ou quarante écus, moitié d'avance et moitié après le coup fait. Ni les sujets n'eussent manqué à l'artiste, ni les sujets pittoresques.

La vraie vérité, c'est celle que j'ai dite. La vie contemporaine, en 1834 personne ne songeait à la représenter. Tout le monde également la dédaignait. Par là M. Meissonier a, comme tous, payé tribut à son temps. A ce moment-là les paysagistes eux-mêmes, ces révolutionnaires entre tous, tâtonnaient encore. On regardait à peine la nature de la France; on n'imaginait pas qu'elle fût digne d'avoir ses portraitistes. On continuait les traditions de Poussin, de Claude Lorrain et de Joseph Vernet. On admirait à côté d'eux Ruysdaël ou Cuyp; Bonington étonnait. Quand on voulait trouver les beaux arbres, les lignes nobles, la belle lumière, on franchissait les Alpes, on allait, comme Bertin ou Corot lui-même alors, les chercher en Italie, avec les costumes bariolés de la péninsule moderne ou les souvenirs mythologiques de l'Italie d'autrefois. Meissonier, comme ses contem-

porains, évita ce qui l'entourait, croyant bien faire. Comme les autres faisaient de la grande peinture historique, du paysage historique, il fit, lui, de la peinture de genre historique. Et pendant de longues années il ne cessa de se promener de la Hollande à l'Italie, du cabaret flamand au cabinet de Diderot, du corps de garde à l'antichambre royale, des reîtres aux merveilleux.

II

Ce qui fut admirable, sa voie une fois choisie, ce fut l'énergie avec laquelle M. Meissonier y marcha. Personne, en ce siècle, n'a mieux justifié ce mot de Buffon que le génie est une longue patience. Solitaire il était né, solitaire il resta ; rien ne le troubla, rien ne put l'attirer, ou seulement le distraire, de ce qui réussissait bruyamment autour de lui ; il semble, pour ainsi dire, qu'il n'en ait rien vu. Comme l'Ulysse de la légende remplissait de cire les oreilles de ses compagnons pour les empêcher d'entendre le chant des Sirènes, ainsi M. Meissonier paraît avoir volontairement fermé les siennes à tous les bruits du dehors.

On a souvent parlé de l'orgueil de M. Meissonier, et ici sans doute on a exagéré, comme on le fait en tout. Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il dut y avoir en lui dès la jeunesse, alors même qu'il n'avait encore fait ses preuves pour personne, un sentiment puissant de sa supériorité, la conscience tout au moins de ce

qu'il valait, de ce qu'il était capable de faire un jour. Il dut avoir, en même temps que cette conscience de sa force, la foi profonde qu'en dépit des uns ou des autres c'était lui qui avait raison. Il n'y a que ces deux sentiments réunis qui puissent soutenir un artiste dans la lutte et faire de lui un novateur.

Nul n'est artiste s'il n'est ambitieux; l'amour seul du beau suffit bien rarement à rendre un homme capable de l'incessant effort qui lui est nécessaire pour devenir un maître en son art. Il faut un mobile plus humain et moins désintéressé. Comme le Cicéron de Voltaire, tout artiste « aime la gloire et ne veut pas s'en taire ». Il compte que l'admiration le payera de sa peine; il veut « voler triomphant sur les lèvres des hommes »; il veut plus encore, il veut, quand il ne sera plus, laisser un nom qui retentisse encore d'âge en âge. Vanité, sans doute, mais la plus belle des vanités, celle qui a fait faire les plus grandes choses!

Quand un jeune homme porte en quelque sorte en lui l'âme de sa génération, quand il sait exprimer mieux que tous ce que tous sentent et pensent, alors la renommée vient vite; il est l'écho sonore, il n'a qu'à se laisser porter par l'acclamation de tous, et le seul danger pour lui est d'avoir été si bien l'homme d'un temps que l'âge suivant ne le comprenne plus. Il produit dans la joie; il trouve aussitôt sa récompense. — Quand il n'a pas reçu ce don heureux et qu'une personnalité puissante lui manque, l'artiste alors, tourmenté, inquiet, observe fiévreusement son

temps. Avide de succès, il interroge les œuvres qu'il voit réussir; il leur demande par où elles ont plu; il les imite de son mieux; il suit la mode. — Mais celui qui n'est pas né disciple et qui n'est pas non plus l'interprète éloquent des sentiments et des passions de sa génération, celui qui ne peut faire que ce qu'il voit et ne voit pas comme voient ses contemporains, celui-là est perdu d'avance s'il ne trouve en lui-même un appui qui ne saurait lui venir du dehors. Sa force à celui-là, sa seule force est son orgueil; je veux dire, avec sa confiance en lui, la foi profonde qu'il ne se trompe pas. Il faut qu'il se répète sans cesse le mot de Galilée : « Et pourtant elle tourne! » Il faut qu'avec le proverbe espagnol il soit prêt à dire : *Yo contra todos*. Lui aussi il travaille pour la gloire; lui aussi veut être admiré, et souvent il souffre, et cruellement, de ne pas l'être. Mais, en se comparant à ceux que l'on admire aujourd'hui, il s'estime leur égal et même leur maître; il attend son jour, il a fait un placement sur l'avenir.

J'imagine que M. Meissonier a mis une certaine coquetterie à faire figurer à son exposition son premier tableau daté de 1834 et intitulé *Bourgeois hollandais rendant visite au bourgmestre*. Quand on a gagné des millions, on peut faire sonner les gros sabots avec lesquels on est arrivé à Paris; quand on a conquis la renommée, il y a quelque satisfaction d'amour-propre à dire à tous : « Voilà d'où je suis parti, et voici où je suis arrivé. » Il est bien mauvais, ce premier tableau de M. Meissonier! Les têtes sont trop

grosses pour les corps, les personnages sont bien lourds, les attitudes bien incertaines, la peinture bien épaisse, la couleur bien terne. Si M. Meissonier avait dès lors la conscience intime de sa valeur, personne n'était tenu de l'en croire sur parole. On ne s'occupa guère de ce premier tableau, et l'on fut fort excusable. On ne s'occupa pas davantage, l'année suivante, des *Deux Personnages de l'époque de Holbein en train de jouer aux échecs*. Ce fut, non comme peintre, mais comme dessinateur, que M. Meissonier attira d'abord l'attention des délicats par ses remarquables illustrations de *la Chaumière indienne* de Bernardin de Saint-Pierre, publiée par l'éditeur Curmer.

Le peintre s'obstinait pourtant et travaillait avec ardeur. Il lui fallut près de quinze années d'efforts avant d'être maître de son pinceau. Si, dès 1841, il peint cette remarquable *Partie d'échecs* qui appartient à M. François Hottinger et qui porte au catalogue de l'Exposition le numéro 5, plus d'une fois ensuite il semble reculer; il tâtonne; il est tantôt servi, tantôt desservi par le hasard. Mais, heureux ou malheureux, il persévère toujours; il marche droit devant lui.

Ce n'est pas toujours par où il mérite de réussir qu'un artiste réussit. Il y a de temps en temps dans le succès des causes médiocrement flatteuses pour celui qui l'obtient. Personne n'a été la preuve de cette vérité plus que M. Meissonier. « Ce qui entend le plus de sottises, ont écrit les frères de Goncourt, c'est

un tableau », et de tous les tableaux ceux qui en ont le plus entendu, ce sont ceux de M. Meissonier. Veut-on savoir ce qui d'abord attira sur lui l'attention? Je ne dis pas des artistes et des *happy few*, mais du public : ce fut la dimension de ses tableaux.

J'ai entendu bien des confidences de bourgeois de cette époque, et toutes concordent. La mode était alors aux grands tableaux, aux vastes toiles; mais la mode fait toujours attention aussi bien à ce qui la heurte violemment qu'à ce qui la suit. On remarqua cet homme bizarre, étrange, qui s'appliquait autant à faire petit que ses contemporains s'appliquaient à faire grand, qui exhibait dans une Exposition des cadres de trente ou quarante centimètres. Il fallait s'approcher pour voir. La foule attire la foule; on faisait queue en attendant son tour; et plus on avait pris de peine, plus on était disposé à la bienveillance. On admirait celui qui avait pris tant de soin à peindre des figures hautes comme le petit doigt : quelle patience, quelle industrie, quel art! Et ce n'est pas tout : tandis que la peinture de tel autre, harmonieuse à distance, paraissait rude et grossière dès qu'on s'en approchait, on pouvait s'approcher de celle-ci autant que l'on voulait sans lui faire tort — bien au contraire! De près, on pouvait suivre tous les coups de pinceau, compter pour ainsi dire les poils d'une chevelure, de la barbe, des sourcils; quel fini admirable, quelle exécution sans reproche! On pouvait faire plus encore : on pouvait apporter une loupe, ajouter à son œil un œil artificiel, plus scru-

puleux encore et plus exigeant; on retrouvait toujours le même fini. Un ouvrier chinois creusant dans une bille d'ivoire une série de boules concentriques n'a pas plus de patience, n'exécute pas un tour de force plus extraordinaire.

Le bourgeois fut stupéfait, il fut ravi, il s'extasia, il proclama M. Meissonier un peintre incomparable. Dès lors M. Meissonier vendit cher ses petits tableaux, d'autant plus cher qu'ils étaient plus petits. L'art qu'il inaugurait se trouvait d'ailleurs en merveilleux rapport avec la dimension des appartements modernes. Beaucoup de ses contemporains ne pouvaient guère espérer travailler que pour les musées : il eut pour clients tous les particuliers, grands seigneurs, financiers ou bourgeois, assez riches pour couvrir un tableau, non pas d'or ou de billets de banque, mais de piles d'or ou de liasses de billets.

III

Il faut nous arrêter à cette période de la vie de M. Meissonier, qui commence aux environs de 1850 et qui va se prolonger une douzaine d'années. Maintenant ses années d'apprentissage sont finies; il s'est rendu, par un effort long et obstiné, entièrement maître de son métier; il a appris des Hollandais, ses maîtres, tout ce qu'il peut apprendre d'eux; il a raisonné ses théories artistiques; il vient de dépasser cette trente-cinquième année où l'homme entre dans

la maturité et se trouve en possession de toute sa force. C'est le moment d'interroger son œuvre, de lui arracher ce qu'elle peut nous révéler du génie de l'artiste et du caractère de l'homme.

Il n'y a guère d'artiste, en quelque genre que ce soit, sans un don physique extraordinaire. Personne ne fera sortir de sa poitrine un *ut dièse* si la nature ne l'y a placé. Le sens qui fait l'artiste dans les arts du dessin, c'est l'œil. Il peut bien, à force de labeur, discipliner une main rebelle, forcer sa palette après de longs efforts à lui fournir les tons qu'il cherche; il ne parviendra jamais à exprimer que ce qu'il a vu; si son œil est faible ou s'il voit faux, toute sa bonne volonté sera inutile, tout son travail sera perdu.

Ce que M. Meissonier a reçu de la nature, c'est un œil d'une acuité exceptionnelle. Par là peut-être aucun ne l'a égalé. On ne se tromperait pas de beaucoup en le définissant : un œil de myope avec une vision de presbyte. Si loin que les objets soient placés, il en aperçoit nettement tous les détails. Ce qui n'est pour d'autres, à une longue distance, qu'une masse confuse, reste pour lui distinct et précis; à un troisième, à un quatrième plan, il n'aperçoit pas seulement une silhouette, une tache de lumière; il voit distinctement la forme d'un chapeau ou d'une botte, la couleur d'une tunique, d'un pantalon, d'une ceinture ou d'une plume; mieux encore, il distingue le dessin délicat d'une dentelle ajourée.

De cette conformation de l'œil viennent les procédés de la peinture de M. Meissonier. Il a pu exécuter

des travaux d'une prodigieuse minutie; il a pu, sans se crever les yeux, peindre tel personnage microscopique que nos yeux à nous ne peuvent regarder sans une véritable souffrance, si nous n'appelons une loupe à leur aide. Je citerai comme exemple ce dessus de boîte où nous voyons assis sur un banc les *Bourgeois qui se racontent le siège de Berg-op-Zoom*. C'est par là qu'il a pu donner à ses œuvres ce fini qui étonne. Rien ne lui échappe, pas plus un pli d'un vêtement ou une petite veine d'une figure qu'un bouton sur un uniforme. Mais ce qui est l'admirable, c'est que, à de rares exceptions près, cette précision du détail n'a jamais nui chez lui à l'effet général. Quand on regarde une de ses peintures, ce qui y frappe d'abord, c'est l'ensemble. L'œil va droit à l'essentiel, et c'est seulement lorsqu'on regarde davantage que, peu à peu, les détails apparaissent, chacun à son plan, chacun selon l'importance légitime qui lui appartient dans la composition.

Le défaut de cette vision, c'est la perspective. Pour un œil qui voit si bien le détail, de près comme de loin, les plans divers existent beaucoup moins que pour les yeux ordinaires. Les objets ne lui apparaissent pas aux distances où beaucoup les voient. Il y a plus d'une faute de ce genre chez M. Meissonier. Plusieurs critiques ont cité dans la *Partie de boules de la terrasse de Saint-Germain* le personnage qui est au fond et qui semble beaucoup plus éloigné qu'il ne devrait l'être; je citerai également dans les *Suites d'une querelle de jeu* celui des deux combattants qui

expire au fond de la chambre, la main gauche sur sa poitrine d'où le sang coule : étant donnée la profondeur de l'appartement, la figure est certainement trop petite.

L'œil ne voit pas seulement les objets avec leurs formes, leur silhouette, leur relief, leurs détails plus ou moins marqués suivant son acuité et les distances où ils sont placés : il les voit aussi baignés par la lumière et revêtus de couleurs diverses. C'est cette vision de la couleur, le charme qu'elle fait éprouver, le besoin de la rendre, qui a créé l'art de la peinture. C'est cet amour de la couleur et de la lumière qui fait qu'un homme se fait peintre au lieu de se faire dessinateur, graveur ou statuaire. — Et, parmi les peintres, on pourrait dire aussi qu'il existe deux sortes d'artistes : les uns, ceux qui, dans le monde qui les environne, aperçoivent surtout des notes éclatantes et vibrantes et s'appliquent à les traduire avec toute leur splendeur et toute leur énergie. Ce qui frappe les autres, au contraire, c'est l'action des couleurs diverses les unes sur les autres, c'est l'effet général qui résulte de leur juxtaposition.

Meissonier a-t-il été très sensible à l'éclat de la couleur? Je ne le crois pas, pour ma part. On ne saurait le comparer à cet égard ni à Véronèse, ni à Titien, ni à Velasquez, ni à Rubens, ni à Delacroix, ni même, parmi les Hollandais, à Terburg, par exemple. En revanche, il a très bien saisi et exprimé la valeur relative des tons. Regardez ses tableaux les plus

achevés — et tous ne sont pas ici, — son *Liseur* blanc, par exemple, ou son *Liseur* noir, ou son *Liseur* rose, ou son *Philosophe* en train d'écrire, ou son *Graveur* : aucune note énergique n'y frappe; mais toutes les couleurs s'y marient heureusement et s'appellent pour ainsi dire l'une l'autre. Le peintre suit avec une patience extraordinaire les dégradations ou les reflets d'un rideau, d'un meuble ou d'un vêtement. Tout le tableau est baigné d'une lumière transparente. Tout s'y fond et tout s'y tient, et l'impression que nous en recevons est pour l'œil infiniment douce et caressante. Après avoir visité cette exposition, personne ne contestera que Meissonier ait été véritablement un peintre. Il est sans doute de ceux qui, par d'autres qualités, perdent le moins à être gravés ; mais combien une gravure, fût-elle excellente, est incapable de rendre le charme que nous font ressentir ses tableaux !

Les peintres ainsi doués voient mieux en général les nuances des couleurs que les couleurs franches : les nuances, en effet, se marient plus aisément les unes aux autres. Il faut un don de la vision absolument supérieur, et tel que bien peu l'ont possédé, pour qu'un ton violent, mis à côté d'un autre ton violent, ne soit pas brutal et criard. Le jour où Gainsborough a osé exécuter son tour de force du *Blue Boy*, pour prouver, dit-on, que le bleu n'était pas, comme le prétendait Reynolds, une couleur ingrate et rebelle au pinceau, il a eu grand soin de ne choisir que des nuances de bleu plus ou moins pâles ou plus

ou moins sombres, sans montrer jamais un bleu franc. Ainsi ce sont les nuances des couleurs qui ont surtout attiré M. Meissonier. Ce sont elles qu'il s'est appliqué à rendre avec un soin infini. Les roses, les noirs veloutés, les gris surtout, c'est là où il triomphe.

Deux couleurs cependant lui ont joué de vilains tours : les rouges et les verts; et j'y joindrai, quelquefois encore, les jaunes. Il y a dans son portrait de Mme Sabatier (si curieux d'ailleurs) certains nœuds de ruban verts, il y a dans ses *Joueurs de cartes* certaines plaques jaunes, il y a dans cinq ou six des toiles réunies à la rue de Sèze certains pétards de rouge, aussi violents, aussi criards, aussi déplaisants que possible. Ici nous cherchons en vain l'harmoniste qui nous charmait. On dirait le hautbois ou la clarinette qui jette tout à coup une fausse note stridente dans l'accord de l'orchestre. Plusieurs de ces ouvrages sont de l'époque même où le peintre est dans la pleine possession de son talent et de sa virtuosité. Il y a évidemment ici quelque conformation spéciale et étrange de l'œil de M. Meissonier. Il est trop consciencieux pour n'avoir pas cherché à rendre ce qu'il voyait; il est trop habile pour en avoir été incapable : évidemment il a vu les verts, les rouges et les jaunes, dans un ensemble, autrement que la plupart de nous.

Dans un des plus jolis couplets des *Caprices de Marianne*, Célio soutient que la réalité n'existe pas et qu'il est autant de mondes divers que chaque homme

s'en figure, grâce à cette magicienne, l'imagination, qui transforme pour lui les objets extérieurs et fait de son rêve la seule réalité vraie pour lui. Kant, en sa langue philosophique et abstraite, avait déjà dit quelque chose d'approchant. Ainsi chaque peintre voit à sa façon la couleur et la lumière; et sans doute les verts, les jaunes et les rouges ont plu à M. Meissonier tels qu'il les apercevait. Mais nous ne pouvons juger, nous autres aussi, qu'avec nos yeux; et, si nous voyons autrement qu'un artiste ne l'a fait, ce n'est jamais à nous que nous consentirons à donner tort.

Poussons notre étude plus avant que cette analyse de la vision et ce débat technique.

L'art est un moyen d'expression. Mais ce que l'artiste exprime le mieux, c'est lui-même. M. Meissonier, depuis qu'il a brillamment réussi, n'a pas manqué d'imitateurs. Nous avons vu se produire toute une lignée de Meissoniers au petit pied, s'exerçant, eux aussi, dans de petits cadres et produisant à l'envi des reîtres du XVIe siècle, des cavaliers du temps de Louis XIII, des gentilshommes du temps de Louis XIV ou des seigneurs en habits du XVIIIe siècle. Le malheur de la plupart de ces disciples, c'est qu'ils n'avaient rien à dire : ils prenaient un modèle, l'habillaient d'un costume historique et le peignaient ensuite de leur mieux. Il n'y a guère que l'habileté plus ou moins grande de la main qui ait mis entre eux quelque différence. Si l'on cherche la personnalité qu'ils ont manifestée dans leur œuvre, on ne la trouve

pas. Chez M. Meissonier, tout au contraire, c'est cette personnalité qui se montre partout.

Ce qu'il est d'abord, c'est un fort. La force peut se montrer tout aussi bien dans une figure haute de quelques centimètres que dans la toile la plus vaste. Toujours il domine son sujet; il en est véritablement le maître.

Il n'a pas seulement la force; il a aussi cette qualité sans laquelle il n'est pas de grand artiste : le don de la vie et le mouvement. Parce qu'il s'est plu à revenir à de certains sujets, parce qu'il a recommencé souvent ses buveurs, ses fumeurs, ses joueurs ou ses guitaristes, ses polichinelles, on a cru parfois que l'imagination lui manquait : c'est là une grave injustice. Il n'est pas plus de grand peintre sans l'imagination qu'il n'est, sans elle, de grand auteur dramatique ou du grand romancier. Ce qui frappe partout chez M. Meissonier, c'est la justesse des attitudes, la vérité de la pose des personnages, la précision des gestes, l'expression vivante des physionomies. Ses parties de cartes sont de véritables batailles; le geste triomphant avec lequel le vainqueur pose la carte qui lui assure le gain de la partie, l'expression de dépit du vaincu, les divers sentiments de curiosité, d'intérêt, de surprise, qui se manifestent sur les visages des assistants, tout cela est parlant : c'est la réalité même. Et qu'au lieu d'une partie de cartes il s'agisse d'une partie d'échecs, d'amateurs regardant un tableau dans l'atelier d'un peintre, de philosophes écoutant une lecture chez Diderot, l'œuvre est toujours

vivante. Ce qui nous est montré, ce ne sont pas des personnages réunis au hasard et dont les mouvements ont été arrangés avec plus ou moins d'esprit et de façon à combiner des lignes plus ou moins heureuses. Non ! ces personnages se tiennent toujours; ils ont chacun leur physionomie, et ils forment à eux tous un ensemble. N'y eût-il dans le tableau qu'une seule figure, et une figure au repos, eh bien, ici la vie se retrouve encore. Qu'il soit assis à une table et écrivant, ou debout, regardant une lame d'épée ou lisant à l'appui d'une fenêtre, il y a un tel rapport entre le personnage, sa physionomie, son attitude, et tous les objets qui l'entourent, que nous éprouvons en le regardant l'illusion de la réalité même.

Ce n'est pas en copiant le modèle qu'un peintre peut mettre ces qualités dans son œuvre. Le modèle est ordinairement vulgaire et bête; il est, en tout cas, toujours indifférent. Il peut prendre avec plus ou moins de docilité telle attitude que le peintre lui a dit de prendre; il ne la trouvera jamais de lui-même. Alors même qu'il l'aura prise, il ne la rendra jamais avec l'énergie et la précision que nous trouvons ici, parce que ce qui donne dans la vie cette justesse et cette précision caractéristique de la pose et du geste, c'est le sentiment intérieur et vrai, que le modèle ne peut jamais éprouver.

Dira-t-on que, pour reproduire dans l'atelier et transporter dans un tableau cette vérité du geste ou du jeu de la physionomie, il suffit d'avoir beaucoup ob-

servé l'humanité vivante et de se souvenir à propos? Oui, certes, il faut avoir beaucoup observé les hommes, et personne ne contestera que M. Meissonier l'ait dû faire. Mais, pour être artiste, il faut être autre chose encore qu'observateur. Il faut avoir reçu de la nature ce don de la vie qui réveille au moment opportun, qui coordonne, qui rassemble dans une fiction tous ces traits épars que l'observation a recueillis et déposés dans la mémoire.

Lorsqu'un sujet de tableau s'est emparé de l'esprit d'un peintre véritable, il le voit devant lui alors déjà qu'aucun trait n'en a été tracé par sa main. Il aperçoit, réunis dans une même action, tous ceux qui y doivent prendre part, chacun avec son attitude vraie et sa physionomie propre, animé et vivant. S'il n'a eu cette vision, en vain s'efforcera-t-il d'évoquer des souvenirs, en vain appellera-t-il à son aide tous les modèles, des Batignolles à la rue Albert-le-Grand : son œuvre restera toujours froide. S'il a eu cette vision au contraire, c'est elle qu'il poursuit, ne se lassant point qu'il ne l'ait rendue, qu'il n'ait donné à chaque figure la vie et le mouvement qu'elle avait dans sa pensée.

C'est cette vérité des gestes et des attitudes, c'est ce mouvement juste de toutes les figures qui fait le rare mérite de M. Meissonier. J'étais à Londres il y a un mois; je regardais à la *National Gallery* les Terburg de la merveilleuse collection Robert Peel. Il n'y a pas de plus beaux Terburg au monde, pas même ceux du musée de la Haye. La peinture en est solide,

souple, grasse, large autant que délicate, infiniment harmonieuse. Et pourtant, même devant Terburg, je me souvenais de Meissonier. Combien chez le maître français les mouvements sont plus justes et plus vifs, les personnages mieux à ce qu'ils font, les gestes plus naturels à la fois et plus précis! combien l'action est plus claire et le sens de l'œuvre mieux défini!

Quand M. Meissonier veut peindre une action violente, le drame prend aussitôt une intensité terrible. Regardez sa *Rixe*, avec les chaises renversées, avec ces deux combattants transportés de fureur et que l'on cherche en vain à empêcher de se ruer l'un sur l'autre. Non, certes, ce ne sont pas deux modèles qui ont jamais donné à M. Meissonier cette intensité des mouvements, ces veines du cou gonflées, ces figures convulsées par une haine bestiale et féroce! C'est bien de son imagination puissante que l'artiste a tiré ces mouvements et ces expressions. Regardez ces deux moribonds de la *Querelle de jeu;* regardez encore ces deux *Bravi* attendant leur victime derrière une porte et écoutant le pas du malheureux qui approche. Qui a jamais eu plus d'énergie? et à qui penser devant ces toiles, quelles que soient les différences entre un classique et un romantique, sinon à ce violent qui a écrit la *Chronique de Charles IX*, *Carmen* et *la Mosaïque*, à Prosper Mérimée?

Mais si M. Meissonier est, quand il le veut, aussi dramatique, aussi violent et aussi terrible que qui que ce soit, ce n'est pas de ce côté que le porte surtout son goût. Il n'est pas par nature le peintre des tragé-

dies humaines. Ce qui l'intéresse, tout au contraire, ce qui l'attire surtout — et c'est ici que nous pénétrons en lui plus profondément — c'est la vie calme, c'est la vie paisible, c'est cet état d'âme tranquille où l'homme s'appartient, où, en l'absence de tout orage extérieur, de tout trouble au dedans, il jouit délicieusement de la pleine possession de lui-même. De là la prédilection de M. Meissonier pour les peintures d'intérieur. L'homme s'est fait de sa maison un refuge contre les agitations du dehors. Il s'est entouré de tous les objets qui réjouissent son œil et répondent à ses goûts d'élégance. Quoi qu'il fasse, il fait ce qui lui plaît, ce qu'il aime et ce qu'il préfère. Une douce lumière entre par la fenêtre, caresse délicatement les objets qu'elle rencontre et qui semblent avoir été choisis pour former une harmonie. Rien ne dérange le doux équilibre intellectuel et moral de l'habitant; il suit à son gré ses lectures, ses travaux ou même ses rêves.

On pourrait parier sans se tromper beaucoup que la passion n'a pas joué un grand rôle dans la vie de M. Meissonier. Il l'a connue sans doute; il l'a surtout observée chez les autres; on peut douter qu'il ait jamais vu en elle autre chose que l'ennemie de l'humanité. Sa vie à lui, ç'a été le travail : dominée par l'amour de l'art et l'ambition, elle s'est passée tout entière devant son chevalet, comme s'écoulera la vie de ce philosophe, assis à sa table, qu'il a peint un jour. Ni les plaisirs du monde, ni les convoitises, ni les intrigues n'ont pénétré jusqu'à lui dans ce sanc-

tuaire. Ce qu'il comprend encore, comme bonheur de la vie, à défaut du travail, c'est la curiosité un peu paresseuse du liseur; c'est la joie du collectionneur délicat ou de l'amateur; c'est la quiétude du buveur ou du fumeur qui suivent indolemment un rêve; c'est, sous une forme ou sous une autre, la paix de la solitude, le bonheur de se sentir vivre sans que rien vienne troubler cette harmonie du dedans. Il est un sage.

De là cette profonde impression de repos et de paix que laisse l'œuvre de M. Meissonier. C'est par là surtout, on peut le dire, qu'il est peu l'enfant de ce siècle agité, nerveux et fiévreux, qui veut tout sentir, tout posséder, qui vit dans un désordre de tous les instants, ne pouvant se tenir à rien, se fixer à rien, s'agitant comme un malade dans son lit et si souvent, hélas! tout près de la folie. Et c'est par là cependant aussi que M. Meissonier nous charme tant. Il apporte à son siècle ce qui lui manquait : l'image du repos, de la tranquillité de l'âme et du corps. Chacun de ses tableaux dit à qui les regarde : « Voilà où est la santé physique et morale; voilà où sont le bon sens, la vérité et le bonheur. » La leçon ne profitera guère sans doute, car l'humanité marche, poussée malgré elle par une force supérieure, et peut-être il est bon qu'il en soit ainsi; mais, en regardant un tableau de M. Meissonier, le plus fiévreux se sent un moment reposé et calmé, comme le voyageur du désert qui a planté sa tente dans une verte oasis. C'est assez pour que tous lui doivent un peu de reconnaissance.

Il faut pénétrer plus avant encore dans l'œuvre de M. Meissonier. Il n'est pas seulement un fort, un puissant observateur de l'humanité et de la réalité, un artiste qui a reçu le don de la vie, un peintre énergique qui sait rendre la passion, un moraliste qui a sur la vie son opinion. Il faut marquer le trait dominant de cette personnalité, nommer la faculté maîtresse qui a conduit toutes les autres. Cette faculté chez M. Meissonier, c'est l'intelligence.

Il s'est trouvé des gens pour contester la supériorité d'intelligence de M. Meissonier. Certains ont voulu ne voir en lui qu'un admirable exécutant, auquel il ne fallait rien demander que d'être un bon peintre. Hé! il se peut bien, quoique j'ignore ce qui en est, que M. Meissonier s'exprime mal avec la parole, qu'on attende en vain de lui ces traits brillants que le public veut voir sortir de la bouche de tout homme illustre. Il se peut que, dans une réunion, le premier rapin venu ou le premier boulevardier l'éclipse. On ne cite, en effet, guère de mots de M. Meissonier. Mais ce que je sais bien, c'est que toute son œuvre proclame l'intelligence de l'auteur; c'est que l'intelligence y apparaît triomphante à chaque page.

Notre siècle a le culte exagéré de l'esprit, cette menue monnaie de l'intelligence véritable et qui empêche souvent de posséder celle-ci. L'amour du petit détail piquant, spirituel, comme l'on dit, de la petite observation « amusante » et prise sur le vif, du rapprochement ingénieux, du trait brillant,

cet esprit-là, puisque esprit il y a, est fort loin d'avoir manqué à M. Meissonier. Nul n'a été plus ingénieux, plus fin que lui; nul n'a été plus « amusant » et spirituel. Il suffirait, pour s'en convaincre, d'observer, à l'exposition de la rue de Sèze, les visiteurs, qui à chaque instant sourient de quelque jeu de physionomie inattendu, de quelque accessoire imprévu, de quelque inscription gravée sur un coin du tableau, de quelque esquisse accrochée à une muraille. Mais ce n'est pas de cela que je veux parler. Ce qui est l'honneur de M. Meissonier, ce qui lui assure une place entre les plus grands, c'est cette vigueur de l'esprit, rare parmi les artistes, et dont le vrai nom est l'intelligence, la raison.

La raison, elle est dans toutes les compositions de M. Meissonier. De son imagination même elle a su faire sa servante docile. Qu'il s'agisse d'une scène plus ou moins compliquée; qu'il s'agisse d'un tableau où est placée une seule figure, vous la trouverez toujours, ayant pris pour elle la première place et présidant à tout. C'est à la raison que les œuvres de M. Meissonier doivent leur clarté, leur netteté, leur unité d'impression. Personne n'a moins que lui subi les entraînements de la fantaisie. Tout chez lui, jusqu'au moindre détail, est voulu; et si quelque chose lui manque, c'est précisément cet abandon aimable dont je me garderai bien de nier le prix. L'effort même qu'il a dû faire pour arriver à être complètement lui-même a comme tendu en lui tous les ressorts de la volonté. Jamais il ne procède au

hasard; il n'est pas un coin de rideau ou un dos de livre qui ne soit mis où il est à dessein et avec intention. Tout ce qu'il nous montre, il a tenu à nous le montrer, pour nous conduire malgré nous et sans que nous puissions nous en rendre compte à telle impression qu'il voulait nous faire éprouver. Que l'on compare entre eux ces petits tableaux où il a traité des sujets analogues, on verra qu'aucun ne ressemble au voisin. Chacun a sa physionomie; chacun a sa pensée propre, son caractère. L'étude serait bien intéressante si nous avions le temps de la poursuivre. C'est un romantique à tous crins, l'homme en apparence le moins fait pour goûter cette raison solide et pour ainsi dire implacable de M. Meissonier, c'est Théophile Gautier qui a fait cette remarque si juste qu'un buveur de M. Meissonier et un autre buveur de lui ne sont pas deux buveurs; mais qu'à leur teint, dans leurs vêtements, à leur façon de s'asseoir, de se tenir auprès de la table, de regarder leur pot de bière ou de tenir leur pipe, jusque dans la forme de la table, dans celle des sièges, dans les images accrochées à la muraille, on peut lire le caractère, les habitudes de vie, jusqu'à la valeur morale de chacun d'eux.

Et cette intelligence, cette raison qui dominent les compositions de M. Meissonier, elles se retrouvent dans son dessin, dans son style, dans sa couleur, dans tous ses procédés d'exécution. C'est d'une main ferme, nette et précise parfois jusqu'à la sécheresse, qu'il écrit. Quelque minutie qu'il apporte au rendu pittoresque d'un costume, d'un meuble ou d'une

étoffe, il ne lui permet pas d'empiéter. Il garde jusqu'au dernier coup de pinceau la fermeté et la netteté de l'esquisse. Sa lumière est limpide, claire; il en suit les moindres dégradations. S'il poursuit le fini d'une tête, d'une main ou d'un habit, jusqu'à ce degré extraordinaire qui étonne les bourgeois et les transporte d'admiration, ce n'est pas qu'il ait souci, comme d'autres, de leur épargner les rudesses de la nature, de leur offrir une peinture bien léchée, bien cirée et bien molle, faite selon leur goût. Il n'y a aucun rapport entre le fini de Meissonier et celui d'un Gérard Dow ou d'un Miéris par exemple. Il pousse plus loin l'exécution, parce que son œil est plus pénétrant; mais il n'est jamais ni rond ni précieux. Si délicate qu'elle soit, si ténue même, sa touche est toujours mise à l'endroit juste; elle est destinée à ajouter quelque chose à l'énergie d'un visage, à l'expression d'une physionomie, à la révélation d'un caractère. Si l'on veut chercher parmi les maîtres hollandais, qu'il a tant étudiés, quelque nom à rapprocher du sien, c'est peut-être à Peter de Hooghe que l'on peut plus justement le comparer.

IV

Tel se montra M. Meissonier durant cette période d'une douzaine d'années qui va des environs de 1850 à l'an 1861. Personne ne prévoyait qu'il dût sortir du domaine qu'il avait si volontairement choisi. C'est alors que l'on voit tout à coup apparaître un Meisso-

nier nouveau, un Meissonier peintre d'histoire et de la vie militaire. Il y a en tout bon Français un soldat, un chauvin même. Meissonier, comme tous ses contemporains, avait grandi au milieu des légendes héroïques des guerres du premier empire ; il avait entendu chanter les chansons de Béranger et lu les récits de M. Thiers. Et maintenant, avec un autre empire, les grandes guerres étaient revenues ; la campagne d'Italie avait suivi celle de Crimée et ajouté de nouveaux noms glorieux à nos fastes militaires. On demanda pour l'empereur à M. Meissonier un tableau représentant la bataille de Solférino ; le tableau, une fois fini, n'eut pas l'heur de plaire aux Tuileries. La liste civile le trouva à la fois peu satisfaisant et fort cher : elle le « repassa » au budget de l'État, et c'est à cette disgrâce que le musée du Luxembourg doit la bonne fortune de le posséder aujourd'hui.

M. Meissonier ne s'arrêta pas longtemps à l'époque contemporaine. Il retourna vite à cette époque du premier empire qui resplendissait parmi les rêves héroïques de sa jeunesse. Tandis qu'il continuait, à ses heures de délassement, ces petits tableaux de genre achevés que se disputaient de toutes parts les amateurs, l'activité de sa pensée était ailleurs maintenant. De là sont sorties, pour n'en citer que deux, ces toiles intitulées *1805* et *1814*. La première nous montre un régiment de cuirassiers rangés sur deux lignes et attendant le moment de charger. Les chevaux, impatients, battent du pied le sol ; les cuirassiers, calmes et disciplinés, attendent l'ordre. Celui-ci

ne se fera pas longtemps attendre, car à gauche nous apercevons le général de division montrant du doigt au colonel le point où va porter son effort et dont il doit s'emparer. A droite, au fond, sur une éminence, derrière l'artillerie massée, nous distinguons la silhouette de l'empereur. — Quant à l'autre tableau, le *1814*, peut-être est-ce là, avec l'*Entrée des Croisés à Constantinople* d'Eugène Delacroix, la plus magnifique page d'histoire qui ait été écrite en ce siècle. Par un jour d'hiver triste, sous un ciel bas, sur une route boueuse de la Lorraine ou de la Brie, l'empereur s'avance au pas de son cheval, suivi de son état-major. A travers les champs, à côté de la route, les régiments cheminent, enfonçant jusqu'au mollet dans la terre détrempée. L'empire est vaincu : il joue sur le sol de France sa dernière partie défensive. Après la désastreuse retraite de Russie est arrivée la défaite de Leipzig. Napoléon est sombre, tout à ses pensées. Il n'a point perdu toute espérance cependant ; il rumine et calcule quelque combinaison stratégique qui lui fera regagner peut-être la partie qui semble perdue. Mais l'issue de cette partie est écrite dans les visages de ceux qui le suivent, de ses maréchaux et de ses généraux. Pour un comme Augereau, qui continue à faire fière figure, combien d'autres sont lassés et fatigués ! Ils suivent encore, dociles et comme traînés par leur maître ; mais plus de confiance, plus d'enthousiasme, plus d'énergie ! Leurs corps sont éreintés, usés par ces campagnes incessantes ; leur volonté ne l'est pas moins.

Ce n'est pas là un simple épisode de la campagne de 1814; c'est le portrait d'une époque entière : la fin de l'épopée impériale. C'est la France épuisée et fourbue. C'est, traduite aux yeux et combien plus saisissante encore, l'allégorie de l'*Idole* de Barbier. L'exécution est admirable, et jamais M. Meissonier n'a été peintre plus achevé. Mais ce qui fait la beauté de l'œuvre, c'est la pensée qui la domine, c'est la clarté avec laquelle elle est écrite, poursuivie jusque dans les moindres détails. Elle est dans cet aspect affligeant du ciel et de la terre; elle est dans tous ces visages et dans toutes ces attitudes; elle est dans les chevaux tout autant que dans les hommes. Tout concourt au même effet; tout enfonce dans l'esprit du spectateur une même impression. — Si jamais une occasion se présente pour notre musée national d'acheter cette toile, il ne saurait la payer trop cher. C'est le chef-d'œuvre de Meissonier; c'est un des chefs-d'œuvre de la peinture, et c'est à la France qu'elle appartient de droit.

V

M. Meissonier devait une fois encore se rajeunir et se renouveler. Pendant sa première manière, il avait été surtout un peintre d'intérieur; il avait vécu dans l'atelier, il avait regardé les jeux de la lumière pénétrant par une croisée dans les appartements. Il avait pourtant çà et là jeté ses yeux sur le plein air. Le jour

où il se fit peintre militaire, consciencieux comme il l'était, ce fut dans le plein air qu'il se transporta pour faire ses études. En l'année 1868, un heureux hasard de la vie l'amena à Antibes; là il vit la mer bleue, la lumière éblouissante, les lignes pures et harmonieuses des montagnes, cette France provençale qui ressemble si fort à la Grèce. Ce fut une vision qui ravit l'artiste, et il prit ses pinceaux pour la fixer. A ce voyage nous devons les *Joueurs de boules à Antibes*, le *Chemin de la Salice* et surtout cette *Route de la Salice* où il s'est représenté lui-même à cheval et qui restera l'un de ses tableaux les plus exquis. D'autres ont pu rendre avec plus d'intensité la lumière du Midi; nul ne l'a dessiné d'une main plus ferme et ne l'a plus complètement renfermé tout entier dans un petit cadre. Heureux qui possède la *Route de la Salice!*

Depuis 1869, M. Meissonier ne nous a plus réservé de surprises. Son évolution d'artiste est terminée. En ces quatorze dernières années il est revenu tour à tour à ce qui l'avait attiré. Il a été, selon les heures, peintre de genre continuant son œuvre archéologique, observateur pittoresque promenant sa curiosité jusque dans l'église Saint-Marc, peintre militaire évoquant les souvenirs des campagnes de la république ou de l'empire. En 1876, il a donné un pendant à son *1814* dans son *1807*, qui symbolise l'empire triomphant comme l'autre symbolisait l'empire vaincu, et représenté, à la journée de Friedland, les cuirassiers, sabre au clair, défilant et criant : « Vive l'empereur ! » L'Amérique nous a ravi ce tableau. Nous en voyons

seulement les études préparatoires, d'un dessin plein de vigueur et d'un mouvement superbe. Rien n'est plus fait que ces études pour montrer tout ce qu'il entre de labeur, de patience, de haute probité, dans l'œuvre artistique de M. Meissonier.

Durant cette dernière période, si l'intelligence du peintre ne s'est pas affaiblie, l'imagination cependant s'est un peu refroidie, la main a perdu de sa souplesse, les défauts de la vision se sont aggravés. Nous autres qui connaissions surtout ces dernières productions de M. Meissonier, il nous est arrivé parfois de lui rendre insuffisamment justice. Sa vision de myope-presbyte s'est pour ainsi dire allongée encore, et de moins en moins il a eu la perception des distances et la sensation de l'atmosphère. Son dessin minutieux s'est accentué jusqu'à la dureté. Mais c'est le sentiment de la couleur surtout et de son harmonie qui s'est douloureusement affaibli. Çà et là, il s'est retrouvé encore comme aux meilleurs jours, et je citerai comme exemple ce *Soldat en vedette* qui n'a pas de numéro au catalogue et qui est daté de 1878. M. Meissonier, même en 1857, son année bénie entre toutes, n'a jamais été meilleur peintre, plus souple, plus vibrant, plus limpide. Mais trop souvent il nous faut, en regardant ses ouvrages des dernières années, faire bien des réserves au point de vue de la couleur. Sa passion malheureuse pour les rouges brutaux, pour les verts et les jaunes criards, ne cesse d'augmenter. Et voici quelque chose de nouveau et de plus grave encore qui apparaît, dans ses portraits surtout : d'af-

freux tons chocolat pour les fonds, avec des tons de brique sur les visages et des tons sales sur les mains, Lorsqu'en 1876 parut le *Friedland*, personne ne put refuser son admiration à la science de la composition, à la justesse de mouvement de toutes les figures; mais l'œil de tous fut affligé et de la dureté de l'exécution et de la tonalité générale à la fois violente et fausse. Est-ce le temps, comme l'assurent quelques-uns, qui a donné aux toiles de M. Meissonier qui ont trente ans d'âge leur délicatesse harmonieuse? Se chargera-t-il de même d'adoucir et d'harmoniser les œuvres plus récentes qui nous choquent aujourd'hui? Les amis du peintre veulent l'espérer. J'ai peine à croire cependant, tout en le souhaitant, que le temps parvienne jamais à faire une œuvre harmonieuse du tableau du *Chant* ou de cette composition malencontreuse, si remplie qu'elle soit de bonnes intentions, que l'artiste a intitulée : *Paris — 1870, 1871*.

Il faut conclure. Ces qualités de M. Meissonier, l'ordre, la clarté, la netteté, la subordination de tous les détails à la pensée que l'œuvre d'art est chargée d'exprimer, l'intelligence, en un mot, conduisant l'œil et la main au lieu de se laisser dominer par eux, qu'est-ce là, sinon les qualités vraiment françaises, les qualités françaises entre toutes? Notre race n'est dépourvue ni de poésie, ni de sensibilité, ni d'exaltation. Elle a tour à tour subi toutes les influences et toutes les modes. Nous avons connu la pompe italienne, l'emphase espagnole; puis nous avons été pré-

cieux, maniérés et mièvres. Le romantisme du Nord a répandu sur nous ses brouillards il y a un demi-siècle. Notre maladie, pour l'instant, c'est l'inquiétude nerveuse. Mais au travers de toutes ces modes tour à tour subies, adoptées même avec emportement, puis bientôt rejetées, une chose subsiste qui est notre fond national : un besoin d'équilibre, un culte instinctif de la raison, un désir invincible d'y voir clair, de n'être pas dupes. Nous nous croyons parfois des passionnés plutôt que nous ne sommes des passionnés. Si d'autres grandes facultés humaines que nous essayons, plus ou moins heureusement, de nous assimiler, sont nées ailleurs, le bon sens est né français, le poète a même dit qu'il était né gaulois. Non pas ce bon sens vulgaire qui s'arrête à mi-chemin dans le juste milieu bourgeois, craignant en tout d'aller jusqu'au bout, mais ce bon sens robuste qui est la santé de l'esprit comme il en est la force. C'est ce bon sens qui a mis sa marque sur toutes nos œuvres, de l'art comme de la littérature. Il cherche la vérité; il veut comprendre et être compris, et l'esprit de finesse ne lui manque pas plus, selon le mot de Pascal, que l'esprit géométrique. Ce bon sens est dans les *Essais* de Montaigne; il est dans les *Provinciales* et dans les comédies de Molière; il est dans la prose de Voltaire, comme il est dans les portraits de Clouet, dans les tableaux de Poussin, dans ceux de Watteau, dans le dessin si robuste de David. C'est lui qui se retrouve en notre siècle dans l'œuvre de M. Meissonier aussi bien que dans celle de M. Émile Augier. D'autres races

pourront avoir plus de beauté sereine, plus de poésie inspirée, un éclat plus vif et plus saisissant, une sensibilité plus violente ou plus touchante : notre part à nous, l'héritage sacré de nos pères qu'il faut conserver pieusement et défendre, c'est la clarté de notre esprit, c'est notre culte de la raison. M. Meissonier ira à la postérité comme l'un des plus fidèles représentants du génie de la France. C'est par là que ce peintre de genre est supérieur aux Hollandais ses maîtres, parce qu'il a eu, plus qu'eux, la force de l'esprit.

Un météore apparut il y aura bientôt vingt années dans le monde de l'art. Jamais peintre n'avait manié la palette avec un tel brio et n'en avait tiré des notes plus éclatantes. Ce fut un éblouissement que nous avons tous subi ; le nom de Fortuny fit un moment pâlir celui de M. Meissonier. Le temps a passé, et c'est le météore qui pâlit à son tour. Quand, à l'Exposition de 1878, on vit les uns à côté des autres quelques tableaux des deux maîtres, la comparaison ne fut pas à l'avantage de Fortuny; et que serait-ce si elle se faisait aujourd'hui en présence de cette exposition de la rue de Sèze? C'est que, chez Fortuny, il y a eu seulement un œil et une main incomparables; chez M. Meissonier, il y a eu d'abord une intelligence. L'un fut un virtuose merveilleux; l'autre est un grand artiste.

En finissant, il est une remarque que je ne puis m'empêcher de faire à mon tour, comme avant moi tout le monde l'a faite. La femme est presque com-

plètement absente de l'œuvre de Meissonier. Lacune grave; lacune singulière chez un artiste qui doit aimer d'abord la beauté, cette joie de la terre; lacune étonnante surtout chez un peintre de cette vie intime, où la femme tient une si grande place. En ce siècle de prose et d'habits noirs, elle a gardé, avec sa grâce de tous les temps, l'élégance et le pittoresque des costumes. M. Meissonier cependant n'a pas été attiré vers elle. Non seulement il ne l'a pas cherchée, mais on peut dire qu'il l'a volontairement évitée. Quand il s'est, par exception, comme résigné à peindre une femme, il a presque toujours échoué. Rien, pour ainsi dire, ne lui reste alors, ni de ses qualités délicates ni même de ses qualités robustes. Et pourtant elle est charmante, ou jeune fille ou femme, vieille femme même, la femme française! — Là sera, en dépit de tout, le point vulnérable de la gloire de M. Meissonier. Pourquoi n'a-t-il pas fait à la femme la place qui, dans l'art comme dans la vie, lui appartient? Y a-t-il eu chez lui impuissance à rendre la beauté féminine? Est-ce qu'il n'a pas compris ou qu'il a dédaigné la femme? — Je n'aurai pas l'impertinence de répondre. Je me borne à laisser mes lecteurs en présence de ce point d'interrogation.

Août 1884.

PAUL BAUDRY

On connaît bien un artiste quand on a étudié l'ensemble de ses œuvres ; on le connaît mieux encore quand on sait exactement sa vie, quand on a lu ses lettres intimes, quand, à ce que nous apprennent involontairement de lui ses productions, on joint les confidences sincères qu'il a faites jour par jour à ceux qu'il aimait, sans se douter que cette confession serait jamais livrée au public. Nous avons eu pour Paul Baudry cette double bonne fortune : l'exposition de ses œuvres a eu lieu l'an dernier à l'École des beaux-arts; et, quelques mois plus tard, un ami pieux, M. Charles Ephrussi, a raconté sa vie et, dans son livre, donné la plus grande place aux lettres de Baudry à ses parents et à ses plus chers camarades [1]. Nous pouvons aujourd'hui bien juger le peintre illustre que la France a perdu en 1886.

1. *Paul Baudry, sa vie et son œuvre*, par Charles Ephrussi. — Ludovic Baschet, éditeur. Paris, 1887.

I

L'enfance de Baudry a été cent fois racontée. Personne n'ignore qu'il est né à la Roche-sur-Yon, alors Bourbon-Vendée, en 1828, qu'il était fils d'un sabotier, le troisième enfant d'une famille qui en compta douze. Comme tant d'autres artistes de notre siècle aussi bien que des siècles passés, il était fils du peuple. Il fréquenta l'école communale de la Roche-sur-Yon; il y remporta presque tous les prix. Tout enfant, il montra de rares dispositions pour la musique et eut la chance de rencontrer un bon maître. Il joua dans les fêtes de campagne, il joua même dans des concerts, et ses parents rêvaient de faire de lui un ménétrier, un musicien peut-être. Mais en même temps le jeune Paul Baudry suivait les cours de dessin de la ville, et ici encore il eut la chance, au fond d'une petite cité de province, de rencontrer un maître rare échoué là, Sartoris, qui avait étudié dans l'atelier d'Abel de Pujol. Sartoris fut émerveillé des dons naturels de son élève, de son application et aussi de la rapidité de ses progrès. Il jugea que l'enfant devait être peintre et non musicien, et la famille eut le bon sens de l'en croire. Au bout de trois années il avait appris à l'adolescent tout ce qu'il se sentait capable de lui apprendre : il déclara qu'il lui fallait d'autres maîtres, les maîtres de Paris. Mais la famille était pauvre et incapable de faire les dépenses d'une éducation parisienne ; Sartoris demanda au

conseil municipal et obtint de lui une pension de six cents francs pour l'enfant qui, disait-il, « promettait une illustration à la Vendée ».

Muni de ce maigre viatique, Baudry part pour la grande ville; il avait seize ans. Il a raconté lui-même dans ses lettres cette triste soirée de l'automne de 1844 où il dit adieu à la ville natale. Après avoir, tout triste lui-même, quitté les siens plus tristes encore, il se dirigeait à travers la pluie vers la diligence qui devait l'emporter, lorsqu'en traversant la place, devant la statue du général Travot, il eut un élan d'exaltation subite. Il se jura de devenir, lui aussi, un homme célèbre, de rentrer un jour glorieux, lui aussi, dans sa ville natale, peut-être d'y avoir sa statue en face du général Travot. Ce serment qu'il s'était fait, Baudry y revient bien des fois dans sa correspondance; et ce serment, il l'a tenu.

On peut dire que Baudry est tout entier dans cette minute solennelle qui le révèle à lui-même. C'est le fond de son âme qui s'y montre. L'ambition, tel fut le ressort essentiel de sa vie. Il y a les artistes que fait tels une impérieuse vocation. Ceux-là sont les plus grands, sans doute; mais, à côté d'eux, au-dessous d'eux, il est une place encore, et une place fort honorable, pour ceux qui, épris de la gloire encore plus que de l'art, ont ambitionné d'abord de se faire un nom, d'arriver, de si bas qu'ils soient partis, à la renommée, d'être admirés et acclamés, de n'être pas un jour pris tout entiers par la mort. C'est là un égoïsme sans doute, mais de toutes les formes de

l'égoïsme la plus noble et la plus rare. N'aimer ni l'argent, ni le plaisir, ni les honneurs, accepter résolument tous les sacrifices, s'imposer durant toute une vie toutes les privations et tous les labeurs, et cela pour conquérir un nom parmi les hommes, que ceux-là raillent cette vanité qui en connaissent une plus haute, plus féconde en vertus! Et lorsqu'en même temps le cœur est assez fier et l'intelligence assez grande pour ne pas chercher le succès dans de basses complaisances à la mode, lorsque l'on vise plus loin que la faveur passagère d'une génération, lorsque l'on se propose de se faire admirer en méritant vraiment d'être admiré, en faisant tout ce que l'on est capable de faire, en approchant aussi près que possible de l'idéal qu'à force d'étude et de conscience on s'est formé, qui oserait médire d'une telle ambition?

Tel fut le serment de Baudry. Ce n'est pas une irrésistible vocation qui l'entraîne vers la peinture et vers telle sorte de peinture ; enfant, il a hésité entre la musique et la peinture; et quelle sorte de peintre il sera, il l'ignore encore. Mais, du moment que son choix a été fait, il n'hésitera plus, ne se retournera pas en arrière; il poursuit un seul but : être un grand peintre. Il a certainement bien choisi, mais avec cette ambition, cette résolution, cette obstination, cette volonté de bien faire, quelque carrière qu'eût suivie Baudry, on peut tenir pour certain qu'il se fût fait n'importe où sa place grande et honorable dans le grand combat, partout engagé, de la « lutte pour la vie ».

Aucun élève ne se trouve placé dans de meilleures conditions pour réussir que celui qui apporte avant tout l'ambition, le désir de réussir; celui aussi qui, bien doué par la nature, n'arrive pas chez le maître avec une personnalité déjà formée qui se défend et qui résiste : il est prêt de tout son cœur à marcher dans la voie qui lui sera indiquée, à suivre la direction qui lui sera donnée. Il n'apporte pas seulement la bonne volonté à profiter des conseils du maître, il a aussi la docilité à les suivre. Paul Baudry se trouvait dans ces conditions particulièrement heureuses.

Rien de plus simple que sa vie dans les premières années à Paris, à l'atelier Drolling. L'atelier, dès le premier jour, le prend tout entier. Si son cœur est resté à la Roche-sur-Yon, s'il a, le dimanche surtout, la nostalgie du pays vendéen en songeant aux bonnes parties de campagne, aux belles promenades, aux pêches joyeuses qu'il faisait naguère et pourrait faire encore avec son père, si Paris lui semble laid et triste, sa nostalgie ne va jamais jusqu'à la défaillance. Son budget est bien mince, il habite une pauvre mansarde, son existence toute de privations est celle de tant d'autres vaillants jeunes artistes; mais il ne se plaint pas, il supporte gaiement sa misère. Il est riche d'espérances, il songe à l'avenir, il envisage le présent comme une épreuve nécessaire. Sa foi en lui et sa belle ambition le soutiennent. Bientôt Paris même l'a conquis et les souvenirs de la terre natale pâlissent un peu.

Étudier, étudier et profiter sans cesse, avancer en

un mot, c'est la pensée qui occupe ses jours et ses veillées. Aucun plaisir ne le distrait de son labeur acharné. Ce qui remplit ses lettres à ses parents, avec les témoignages de sa pieuse et chaude affection, ce sont les travaux auxquels il s'est donné sans réserve, pour lesquels, sans réserve aussi, il accepte la direction du maître que M. Sartoris lui a choisi à Paris. Drolling le remet d'abord au dessin, quoiqu'il ait déjà fait de la peinture à la Roche-sur-Yon, peint même des portraits, au prix honorable de quinze francs : il accepte sans se plaindre cet ordre. Bientôt le maître lui permet de passer à la peinture; le voilà tout joyeux de ce succès. Ce qui fait bondir son cœur, ce sont les encouragements, les bonnes paroles du maître auquel il s'est confié, auquel il s'abandonne. Quand Drolling a dit d'une de ses esquisses ou d'une de ses études ces mots, en lui tapant sur l'épaule : « Bravo, bravo, mon garçon! », mouvement et paroles qui sont « la quintessence de ses éloges », ou quand il a dit « à haute voix », ce qui ne lui arrive pas ordinairement, ces mots magiques et profonds : « Ça promet, ça promet! », Baudry est au septième ciel.

Ce qui constitue l'enseignement de l'École des beaux-arts, ce qui conduit au prix de Rome, récompense suprême des élèves de l'École, but unique que vise l'ambition de Baudry, ce que l'on enseigne dans l'atelier Drolling comme dans les autres ateliers académiques, c'est la « grande peinture », la seule grande peinture admise à cette époque, la peinture d'histoire, qui prend ses sujets tantôt dans l'histoire profane,

tantôt dans la Bible ou l'Évangile, tantôt dans la mythologie. Baudry ne semble pas même se douter qu'il puisse y avoir une peinture en dehors de celle-là. Tout l'effort dont il est capable, il le donne aux compositions qui lui sont proposées.

Tantôt il réussit, tantôt il échoue dans ses travaux. Mais, avec cette ambition qui l'anime, les succès ne sont pas faits pour l'amollir, car chaque victoire n'est qu'une étape dans la longue route à poursuivre; les défaites ne l'abattent point, car elles ne font que doubler son énergie, lui inspirer la résolution de prendre bientôt sa revanche, le mieux convaincre qu'il est capable de la prendre. Une première fois il est refusé, à sa grande humiliation, à la surprise de Drolling aussi, au concours pour l'entrée à l'École des beaux-arts; mais, six mois plus tard, il est reçu le second. Lisez cette lettre triomphante et dans laquelle il se peint tout entier, où il annonce la bonne nouvelle à ses parents :

« Je vous écris enfin cettre lettre attendue avec tant de craintes et d'anxiétés. Je vous avais dit : entre le 10 et le 12; vous la recevez le 11, c'est donc la décisive. Si c'est Augustine qui la décachette et que le père n'y soit pas, je ne lui défends pas de la lire à ma bonne mère, car ce serait une torture de ne pas lui remplir le cœur de ce baume qui en arrêtera les battements; mais qu'elle la replie et vous la donne sans rien vous apprendre. Mais j'aime mieux supposer que vous serez en ce moment à travailler et que c'est vous-même qui romprez le cachet. Vous jugerez à

l'impression que vous éprouvez que c'est une grande et importante nouvelle; je vous demande donc et je vous prie de vous réunir tous, avant de la lire plus loin, autour de cette petite table où je me suis assis si souvent en mangeant mon pain avec les larme de l'espérance et des désirs.

« Maintenant que je suppose que vous êtes tous assemblés, je vous demande quel est celui ou celle qui a eu le plus confiance en son Paul. Vous m'aviez circonscrit votre bonheur jusqu'au numéro 12. Je pouvais vous rendre heureux facilement, puisque vous aviez l'indulgence de me demander si peu; mais, outre le désir que j'avais de vous procurer un peu de joie, j'avais aussi un devoir à remplir : c'est celui de la reconnaissance; car je sais tout ce que je dois à MM. Moreau, Merland, Perroteau, enfin à tous ces messieurs qui veulent bien s'intéresser à votre Paul. J'ai enfin trouvé l'occasion de leur prouver cette reconnaissance, et je leur donne une marque de mon courage et du désir que j'ai de me rendre digne de tout ce qu'ils ont fait pour moi, désir qui me soutient et qui grandit chaque jour au point de me remplir d'ambition. Ma bonne étoile m'a favorisé, car j'ai presque réussi à vous procurer, à vous, un bonheur et une joie parfaits. J'ai été énormément téméraire, encore plus que vous qui aviez souhaité le numéro 5. Au concours, je me suis hissé sur un banc, et, en voyant toute cette foule de *grands à moustaches*, je me suis dit effrontément : Je *veux*, et il faut passer par-dessus toutes ces têtes; mais mon vœu insolent

a été châtié. Au moment d'y arriver, j'ai fait, il faut croire, un faux pas, et un autre m'a marché sur le corps; mais, rassurez-vous, *il n'y en a qu'un;* je me suis relevé vivement, et M. Drolling m'a appris que *j'étais admis le* SECOND. »

Ainsi doué, Baudry devait être l'élève modèle, et tel il fut en effet. Ses succès à l'École sont rapides, quasi prodigieux. Mentions et médailles se succèden presque sans interruption ; la première fois qu'il monte en loge, à dix-huit ans et demi, en 1847, luttant contre de vieux logistes dont plusieurs ont trente ans, il enlève d'emblée le second grand prix. A l'atelier, ses camarades ont commencé par se moquer de lui, par railler sa veste vendéenne reprisée à laquelle manquent des boutons ; on l'a appelé d'abord le « chouan » et le « mendiant suspect », puis le « corbeau » à cause de la couleur de ses cheveux; maintenant on l'appelle tantôt le « petit Napoléon de la peinture », tantôt la « sultane favorite », à cause de la préférence peu dissimulée que Drolling montre pour lui. Il a d'abord un nom dans son atelier; il en a bientôt un à l'École des beaux-arts, bientôt un encore hors de l'École même, après le succès de son second prix. Les journaux s'occupent de lui; on le loue et on le critique déjà.

J'ai dit que Baudry avait été un élève modèle; je n'ai pas assez dit. Il y a en lui quelque chose de plus qu'un élève modèle. On ne discute pas ceux qui ne sont que des élèves modèles, uniquement des forts en thème. Outre le disciple docile, on voit, dès l'École,

poindre chez Baudry une personnalité, non pas sans doute une personnalité impérieuse et violente, mais une personnalité cependant. Ce n'est ni dans le choix des sujets ni dans l'art de composer qu'elle se manifeste, c'est dans la façon de peindre, de manier la couleur. Le reste lui vient de ses maîtres, mais son œil est bien à lui. A cette époque où la peinture grise est à la mode et est, elle aussi, une tradition de l'École, il aime, lui, la couleur brillante, éclatante; il veut faire chanter joyeusement sa palette. C'est pour cela, aux yeux de beaucoup, qu'il paraît un révolutionnaire; il se croit lui-même un révolutionnaire.

Et, en même temps aussi, il croit que les dons qu'il a reçus de la nature sont les dons de force et d'énergie. Il se croit fait surtout pour les sujets puissants, dramatiques, tragiques. Après son succès de 1847, deux fois il remonte en loge, en 1848 et 1849, et deux fois il se plaint de n'avoir à traiter que des sujets fades, des sujets « à la fleur d'oranger »; il est convaincu qu'il échouera, et il échoue en effet; mais le sujet de 1850, *Zénobie poignardée et retrouvée par des bergers sur le bord d'un fleuve*, le séduit et l'enchante; il y travaille avec joie. « Confiance et espérance! » écrit-il à ses parents. Il enlève, cette fois, avec « éloges et encouragements de tous nos grands maîtres », le premier grand prix de Rome, tant convoité. « J'ai retrouvé dans mes vieilles lettres, écrit-il alors à ses parents, un endroit où je vous disais : Mon rêve le plus audacieux et le plus présomptueux serait

d'avoir le grand prix à vingt-deux ans... Vous voyez si j'ai tenu parole! »

II

Les années heureuses entre toutes furent les cinq années qu'il passa, de 1851 à 1856, à la villa Médicis. C'est la partie intéressante du livre de M. Ephrussi, que remplissent à peu près exclusivement les lettres du pensionnaire. Je ne citerai rien de ces lettres, car, si je commençais, je ne saurais plus où m'arrêter. Il semble à Baudry qu'il vit dans un rêve enchanté. Il habite, lui, le fils d'un paysan vendéen, un palais superbe, entouré de féeriques jardins pareils à ceux d'Armide. Il est parfaitement heureux. A l'atelier, il avait rencontré parmi ses camarades plus de jalousie que de bienveillance; il ne semble pas y avoir formé d'amitiés sérieuses. Ici, c'est tout le contraire. Non seulement personne ne lui porte envie, mais, parmi ces jeunes gens, presque tous distingués, tous également épris de l'art, chacun s'intéresse à ses travaux, chacun l'encourage, chacun se réjouit quand il a fait quelque œuvre remarquable. L'Académie de France, au moment où Baudry y passe, est le lieu de la camaraderie la plus franche et la plus dévouée, où se forment pour toute la vie des amitiés fidèles et sûres. Telle j'ai connu cette Académie de France une douzaine d'années plus tard. On assure que, depuis, elle a changé; s'il en est ainsi, je le regrette.

La nature affectueuse de Baudry s'épanouit au milieu de cette sympathie. Mais ce qui, à Rome aussi bien qu'à Paris, remplit la vie de Baudry, c'est le travail, c'est l'étude sans relâche, stimulée par une ardente ambition qui trouve à son service une énergique volonté. Naguère le but de cette ambition, c'était d'obtenir la plus haute récompense de l'École; son but est plus haut placé maintenant : il ne s'agit pas seulement de l'emporter sur ses émules, il faut devenir un grand peintre, l'égal, s'il se peut, des plus grands. Naguère Baudry avait pour maîtres son professeur, M. Drolling, ses juges de l'École des beaux-arts, les membres de l'Institut; à Rome, il a désormais d'autres maîtres. Mais il se donne des maîtres toujours. Ces maîtres, ce sont les grands peintres de la Renaissance italienne, ces artistes inspirés dont ses premiers maîtres étaient les disciples : Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, André del Sarto, le Corrège, Titien, Véronèse. Il les regarde maintenant face à face; il les étudie, il s'efforce de leur dérober leurs secrets; il n'écoute plus qu'eux.

Les envois d'aucun pensionnaire n'ont été jugés plus sévèrement par l'Institut que ceux de Baudry. Chaque année il reçoit régulièrement sa « semonce », et une semonce bien sentie. On lui reproche de ne pas dessiner suffisamment; on lui reproche d'abuser de la couleur; on lui reproche, chose plus grave, de manquer de style et de noblesse. Mais il n'est plus l'élève docile de l'École des beaux-arts; il a pris confiance en lui; il se console par l'approbation de ses cama-

rades et de son directeur des sévérités dont il est l'objet à Paris ; il se console surtout parce que, en regardant les grands peintres d'autrefois aussi bien qu'en étudiant la nature, il reste convaincu que c'est lui qui a raison, qui suit leurs traditions, qui entend mieux leurs leçons et leurs exemples.

Ne lui demandez pas de regarder ici ou là en dehors des peintres italiens. Ce sont eux dont les noms, dès sa jeunesse, ont sans cesse retenti à ses oreilles. Ce sont eux que son éducation l'a préparé à comprendre et à admirer. Ni le portrait de Holbein ou celui de Van Dyck à la galerie Colonna, ni le portrait de Velasquez au palais Doria, ni les peintures de Rubens ou de Rembrandt à la galerie Pitti n'auront d'action sur lui. Peinture française, peinture espagnole, flamande ou hollandaise, progrès du temps, différence des races, rien n'existe pour lui en dehors de la Renaissance italienne; celle-ci est l'*alpha* et l'*oméga* de l'art; ce sont les traditions, mais les traditions pures du XVIe siècle italien qu'il faut reprendre et suivre. L'école bolonaise n'est déjà qu'une décadence, et c'est d'elle qu'est venu chez nous tout le mal.

Tout ravit, tout transporte Baudry en Italie. Hormis Naples, qu'il a vue d'ailleurs par la pluie et dans de mauvaises conditions, qui lui a franchement déplu, où il se promet de ne retourner jamais, il n'a partout que des admirations et des enthousiasmes. A Assise, devant les fresques de Giotto, à Pérouse, à Florence, à Bologne, à Parme, à Venise, il est tour à tour et presque également transporté. Aucun maître ne le

prend tout entier et ne le domine; chacun d'eux le séduit tour à tour.

Pourtant, si tous le séduisent, s'il les étudie et les copie l'un après l'autre, il ne profite pas de tous également. Et c'est ici, malgré sa bonne volonté et son application, que sa personnalité se révèle. Ce qu'il comprend bien, ce qui l'attire avant tout, c'est la couleur. C'est par l'œil avant tout qu'il est peintre, un œil épris d'abord de la lumière brillante, joyeuse, éclatante, où les tons chantent gaiement les uns à côté des autres. Ses vrais maîtres, ce ne sont ni Michel-Ange ni Raphaël, quelque admiration qu'il professe pour ce dernier surtout, c'est Corrège, ce sont les Vénitiens, le Titien et Paul Véronèse.

Il n'a pas à un degré supérieur le sentiment de la forme, de la beauté plastique; la sculpture paraît l'avoir médiocrement touché. Il n'a pas non plus le sentiment vif du mouvement, le sens dramatique, l'imagination impétueuse et violente. Comme il se trompait à Paris lorsqu'il se croyait fait surtout pour les sujets puissants! Mais ce qu'il possède à un degré rare, dans ses figures aussi bien que dans sa couleur, c'est le sentiment de la grâce et de l'élégance. Ici il n'est pas seulement le disciple du Corrège ou des Vénitiens, il apporte de la France et de Paris quelque chose que l'Italie pourra développer, mais qui n'est ni de l'Italie ni du XVIe siècle : on ne sait quoi d'un peu joli, un peu maniéré et raffiné, un peu précieux, mais tout gracieux, tout souriant, tout séduisant pour les yeux français de notre âge.

Tel se révèle Baudry dans son envoi de sa troisième année : *la Fortune et l'enfant*, pour lequel l'Institut fut si dur. Tel il se montre, en un degré supérieur encore, dans son dernier envoi : le *Supplice d'une vestale*, qui appartient au musée de Lille. Ne cherchez pas ici, dans un si tragique sujet, l'intérêt dramatique de la composition : il fait totalement défaut. La scène est confuse, les personnages entassés les uns sur les autres; il est bien difficile d'éprouver ici la moindre émotion, et l'artiste certainement n'en a ressenti aucune. La couleur même, toute joyeuse, tout aimable, fait le plus choquant contraste avec le sujet. Mais, si vous prenez ce tableau uniquement pour ce qu'il veut être, pour une page de fraîche et bonne peinture, vous n'y trouverez guère qu'à louer. Les tons, francs et limpides, se mêlant ou s'opposant sans brutalité, les vêtements des divers personnages, le paysage qui sert de cadre à l'action, tout réjouit, charme et retient le regard du spectateur.

III

Voici Baudry de retour à Paris, et il y rentre en triomphateur. Le nombre des envois au Salon n'était pas alors, comme aujourd'hui, limité à deux; au Salon de 1857, Baudry expose du même coup le *Supplice d'une vestale*, *la Fortune et l'Enfant*, le *Saint Jean-Baptiste*, la *Léda*, le portrait de Beulé. Tous les genres reconnus alors comme appartenant à la grande

peinture, l'histoire profane et sacrée, la mythologie, l'allégorie, le portrait, il les aborde à la fois et avec un égal succès. La faveur du public le vengea largegement des rigueurs de l'Académie; il fut tout aussitôt placé dans l'opinion au premier rang parmi les jeunes artistes.

Dès lors les commandes abondent à son atelier. On se dispute ses petits tableaux de chevalet; de tous côtés on sollicite de lui des portraits. S'il n'eût rêvé que de gagner de l'argent, beaucoup d'argent, rien ne lui eût été plus facile, surtout après le grand succès au Salon de 1862 de son portrait de Guizot, de son tableau *la Vague et la Perle*, si frais de couleur, si bien fait pour plaire aux yeux parisiens, où, suivant le mot de Théophile Gautier, il avait peint d'une façon si engageante « l'étoffe dont était faite la robe d'Ève avant le péché ». Mais l'ambition de Baudry visait plus haut. C'était la peinture décorative qui, dans l'Italie de la Renaissance, avait été la plus complète manifestation de l'art; il rêvait, lui aussi, de vastes décorations; il sentait que, dans ce genre surtout, il pourrait développer d'élégantes compositions, donner libre carrière à son goût pour la couleur. Peu lui importe de gagner plus ou moins d'argent; ce sont les travaux de décoration surtout qu'il accepte, à l'hôtel Galliera, chez M. Fould, à l'hôtel Païva.

C'est à ce moment que se produit le grand événement artistique de la vie de Baudry et qui va achever de nous le bien montrer. Son ancien camarade de Rome, M. Charles Garnier, construit l'Opéra. Dans la

distribution des commandes aux peintres, il a réservé à Baudry la décoration du grand foyer, Baudry est au comble de la joie. La voilà, l'occasion tant rêvée, tant de fois appelée par ses vœux depuis la jeunesse, de donner sa mesure tout entière, de faire une grande œuvre, d'assurer à son nom l'immortalité! Le travail, tel qu'on le lui offre, est médiocrement payé; il pourrait ailleurs gagner bien davantage ; mais ce n'est pas là une considération qui touche ce noble ambitieux. Bien mieux encore, il fera pour la même somme plus même qu'on ne lui demande. Les pendentifs des voûtes du foyer et les murailles à décorer lui ont été réservés; mais il ne veut partager avec personne les honneurs de ce foyer : sans augmentation de prix, c'est lui qui demande, en outre, que les trois grands plafonds de la voûte lui appartiennent.

Il ne négligera rien pour que son effort soit à la hauteur de la tâche qu'il entreprend. Et je ne sais rien qui l'honore plus que cette modestie inspirée par le désir de bien faire. Il a trente-cinq ans, l'âge de la pleine force de l'homme; il a remporté les plus grands succès que puisse souhaiter un artiste, et cependant il se méfie encore de lui-même. Avant de se mettre à l'œuvre, il éprouve le besoin de redevenir élève, de se remettre à l'école des maîtres de la Renaissance. Il retourne en Italie, il y demeure une année entière, travaillant dix heures par jour à copier à la chapelle Sixtine l'œuvre de Michel-Ange, pour apprendre de son art ce qui a pu lui échapper encore. Et, de même, il ira ensuite en Angleterre copier les cartons de

Raphaël. Quand il a fait ce travail, quand il a porté en lui-même, avec sa distribution et ses développements, la vaste décoration qu'il projette, avant de se mettre à l'exécution il s'impose un nouvel exil, lui qui pourtant aime Paris; il retourne une fois encore en Italie pour y trouver le recueillement et les leçons des maîtres. C'est durant ce nouveau voyage, au commencement de 1870, qu'il est nommé membre de l'Institut.

La décoration du foyer de l'Opéra a occupé dix années entières de la vie de Baudry. Pendant une année, les terribles événements de 1870, la guerre, puis la Commune, viennent l'arracher à ses travaux. Son âme est tout entière aux malheurs de la patrie. Mais, la paix rétablie en dehors et au dedans, la tâche entreprise le reprend. Il y trouve sa consolation en même temps qu'il y poursuit l'objet de son ambition; et n'est-ce pas aussi pour un artiste la vraie, la meilleure façon d'être patriote, que de relever le nom de la France vaincue et humiliée, de prouver au monde qu'elle n'est pas déchue? Durant trois longues années, Baudry passe ses journées enfermé dans son vaste atelier au dixième étage, sous les combles de l'Opéra, ne se permettant aucun plaisir, aucune distraction, couvrant de son pinceau plus de cinq cents mètres carrés de toile.

Quand l'œuvre, enfin terminée, fut exposée en 1874, au palais des Beaux-Arts, avant d'être mise en place, on resta stupéfait de l'immensité du labeur accompli par un seul homme. Le nom de Baudry fut

répété par tous les échos de la France et de l'Europe; il fallut reconnaître qu'aucun artiste contemporain n'avait entrepris un pareil effort et n'eût sans doute été capable de l'exécuter avec un pareil succès.

IV

Il était désormais bien difficile à Baudry de se surpasser lui-même. Durant les dix dernières années de sa vie, il est resté ce qu'il avait toujours été, un prodigieux travailleur. Outre des tableaux de chevalet, comme sa *Vérité sortant du puits*, il a exécuté pour le richissime Américain Vanderbilt, pour la Cour de cassation, pour le palais de Chantilly, de grands travaux décoratifs. Il a montré à nos expositions une série de portraits et fait encore bien d'autres portraits que ceux-là. Il préparait en outre une série de peintures destinées à illustrer l'histoire de Jeanne d'Arc et qui devaient décorer les murailles du Panthéon. Cette histoire, qui l'avait attaché dès l'enfance, qui, plus d'une fois, l'avait tenté dans sa carrière d'artiste, s'était maintenant emparée de son imagination. Il avait déjà distribué l'ordre de ses compositions; il s'entourait, pour les bien traiter, de tous les renseignements que pouvaient lui fournir l'histoire, la chronique et l'archéologie; il avait accumulé les notes et les croquis. De cette œuvre historique il voulait faire le pendant de son œuvre décorative de l'Opéra. La mort ne lui a pas permis d'exécuter son projet.

Je ne m'arrêterai pas sur ces œuvres de la dernière période de la vie de Baudry. Elles ont presque toujours étonné le public plus qu'elles ne l'ont séduit; et j'ai été, pour ma part, de l'avis du public. Il ne me semble pas douteux que Baudry fût fatigué ou, pour mieux dire encore, épuisé du prodigieux effort qu'il s'était imposé. Le décorateur, d'autre part, avait en lui comme absorbé toutes les autres facultés du peintre. On ne retrouve plus, dans ses derniers portraits, cette préoccupation de rendre le caractère du modèle qui avait fait le mérite de ses portraits de Beulé ou de Guizot. La personnalité y manque; l'être humain n'y est plus que l'accessoire; ce sont des peintures de nature morte; ce sont des taches de couleur. C'est chose dangereuse de ne se soucier que de la couleur; on est bien près alors de tout sacrifier à la virtuosité.

C'est par l'harmonie jointe à l'éclat des tons que Baudry avait d'abord charmé. A la fin de sa vie, il exagère l'éclat de la couleur; il la pousse jusqu'à la brutalité. Il a été troublé évidemment par la lumière de l'Égypte, qu'il est allé visiter par deux fois, et trop tard, il en convient lui-même; il a été troublé aussi par la lumière de l'Attique, qu'il a vue et qui, au retour, lui fait paraître grise et triste cette Italie jusque-là tant admirée; il a été troublé enfin, en France, par cette école nouvelle des peintres du plein air, les impressionnistes, avec lesquels il s'efforce manifestement de lutter. Il s'applique si bien à supprimer toutes les ombres, que le modelé et le relief, les plans de la nature aussi et l'atmosphère s'effacent et dispa-

raissent. Comment regarder, par exemple, sans affliction, cette *Chasse de Saint-Hubert* qui est à Chantilly, quand on songe que c'est le délicat coloriste du *Supplice d'une vestale* qui l'a signée? Pour moi, il n'est pas douteux qu'en ses dernières années l'œil de Baudry fût malade; il ne voyait plus la lumière et la couleur comme il les avait vues apparavant. Il eût suffi de regarder les productions de l'artiste pour se convaincre que sa santé, si longtemps robuste, était ébranlée; elle l'était, en effet. Une première crise vint et inquiéta tous ses amis; après un repos de quelques mois, à Fontainebleau, il avait paru remis; mais une autre suivit bientôt, et, le 17 janvier 1886, Baudry expirait.

V

Il ne prendra pas sa place, comme eût été son ambition, à côté des grands artistes de la Renaissance italienne; il ne la prendra pas même parmi les grands peintres français du XIXe siècle. Il lui a manqué le don indispensable, le premier des dons : l'originalité, c'est-à-dire le génie. Disciple il avait été dès la jeunesse; disciple il resta toute sa vie. L'exposition de son œuvre n'a pas fait grandir sa mémoire. C'est au travers de l'art qu'il a toujours vu la nature. Il n'a pas de ses mains puisé à la source féconde, éternelle et toujours jaillissante. Chacune de ses œuvres, même les plus remarquables, en rappelle une autre. Com-

ment voir *la Fortune et l'Enfant* sans se souvenir aussitôt de *l'Amour sacré et l'Amour profane* de Titien, ou le *Supplice d'une vestale* sans se souvenir aussitôt de cette œuvre magnifique, aujourd'hui anéantie, le *Martyre de saint Pierre dominicain*, du même Titien ? Comment regarder le tableau de *la Guerre*, dans la décoration de l'Opéra, sans songer immédiatement à la *Marseillaise* de Rude ? Que de gestes, que d'attitudes, que de figures empruntés tour à tour à Véronèse ou à André del Sarto, à Corrège ou à Raphaël !

Le dessin de Baudry n'est jamais puissant ; il ne serre jamais de près la nature, il n'est même pas toujours correct. Jusque dans ses portraits, il arrive aux traits de n'être pas toujours en place. Pour donner à ses figures l'élégance et la distinction, il les allonge et les amincit ; il triche volontairement sur les extrémités ; et le vieux Schnetz ne se gênait pas pour le lui dire avec sa bonhomie ironique et narquoise.

Ses compositions sont agréables, ingénieusement arrangées et balancées. Il leur manque d'être plus qu'ingénieuses ; l'imagination créatrice fait défaut, aussi bien que le caractère. Il ne compte pas comme peintre d'histoire, pas plus dans sa *Charlotte Corday* que dans son *Supplice d'une vestale*. Comparez la *Charlotte Corday*, où la scène tragique disparaît pour occuper les yeux d'une symphonie de couleurs grises et blanches, avec le *Marat* de David, et vous verrez bien ce qui a manqué à Baudry. Il n'a pu exécuter

ses travaux sur *Jeanne d'Arc :* je doute qu'il faille le regretter pour sa renommée.

Le décorateur était bien doué, le coloriste aussi ; on ne mettra cependant ni l'un ni l'autre à côté de Véronèse ou de Titien. Chose étrange, ce peintre qui, chargé de décorer le foyer de l'Opéra, était retourné par deux fois voir les décorations italiennes, ne s'est pas rendu compte de la perspective, et ces mêmes compositions qui avaient séduit alors qu'on les voyait de près et à portée de l'œil, à l'École des Beaux-Arts, n'ont plus produit leur effet et se sont comme évanouies, une fois mises en place !

Pourtant, si Baudry a été surtout un disciple, il n'a pas été un disciple uniquement. A tout ce qu'il a emprunté il a ajouté une note personnelle et charmante. Il a l'élégance et la grâce. Ce n'est ni la grâce et l'élégance de Corrège, ni celle de Raphaël, ni celle de Paul Véronèse ; c'est une grâce toute française, disons le vrai mot, toute parisienne. Ses *Muses* de la décoration de l'Opéra, ses enfants qui jouent dans les médaillons, plus encore sa *Comédie* du plafond, qui chasse à coups de verges un satyre de l'Olympe, sont bien de notre pays et de notre race ; ils appartiennent bien à Baudry. Ils sont des documents de l'esprit français au XIXe siècle ; ils assureront à leur auteur, aussi bien que les portraits de Beulé et de Guizot, ou ces deux petits portraits merveilleux d'Edmond About et de M. Ambroise Baudry, une place qui ne sera point vulgaire encore parmi les peintres de notre nation.

Il faut, en finissant, dire un mot de l'homme, qui chez Baudry fut rare. Il aima passionnément la gloire, et pourtant cet amour passionné de la gloire ne fit pas de lui, comme il est arrivé à tant d'autres, un égoïste féroce. Quand il se prête le serment de revenir un jour illustre dans sa ville natale, ce n'est pas l'ambition seule qui l'inspire; c'est, avec la fierté de faire honneur à ceux qui ont eu confiance en son avenir et qui le lui facilitent, la résolution aussi de faire honneur aux humbles parents qui se sont dévoués pour lui, de leur payer sa dette, de leur donner un jour, avec la joie morale, un peu de bien-être matériel. Son cœur d'adolescent est chaud, et son cœur d'homme restera chaud aussi. Dans sa mansarde de Paris, à la villa Médicis, plus tard quand la gloire est venue, il reste toujours pour ses pauvres parents le fils tendre, simple et reconnaissant. Pour son jeune frère Ambroise il est plus qu'un grand frère, il est un père véritable. Tous ceux qui l'ont aidé et soutenu dans sa jeunesse, le maire de la Roche-sur-Yon, le préfet de la Vendée, il n'oubliera jamais leurs bienfaits. En arrivant à Florence, lorsqu'il se rend à la villa Médicis, il apprend la mort, trop prévue, de son professeur Drolling, et c'est un coup dont il a peine à se remettre. Quant à son premier maître de la Roche-sur-Yon, Sartoris, celui-là tient la première place dans sa reconnaissance, et, sur tous les livrets du Salon, il inscrira à côté de son nom la mention : « Élève de Sartoris et de Drolling ».

Il fut pour tous ses amis un ami sûr et fidèle. Lorsqu'il est retourné en Italie pour s'y donner tout entier, dans la solitude, au travail, et préparer ses compositions de l'Opéra, Gumery le sculpteur, son ancien camarade de la villa Médicis, vient le rejoindre. Gumery se meurt de la poitrine et, dans une fantaisie de malade, il a cru que le soleil de l'Italie lui rendrait la santé. Baudry abandonne tous ses travaux, pendant six longues semaines; il se donne tout entier à son camarade; il lui tient compagnie à Rome; il l'accompagne à Venise, à Turin; il le ramène jusqu'à la frontière de France. Et il écrit : « Gumery a pleuré comme un enfant en m'embrassant : je me suis sauvé pour brusquer ce cruel adieu, et, en revenant ici, j'ai pensé toute la journée à lui. J'ai eu la consolation de me dire que je lui ai donné tout ce que l'amitié peut donner et toutes mes pensées depuis qu'il est venu à Rome me retrouver. »

Ceux qui savent ce qu'est le temps pour un artiste, et surtout pour un artiste dans la fièvre d'une œuvre entreprise, conviendront qu'il est difficile de donner à l'amitié une plus grande marque de dévouement.

Octobre 1887.

FRANÇOIS MILLET

I

Il y a, suivant les temps, des façons différentes d'aborder les mêmes sujets. Si j'avais eu l'honneur de tenir une plume, il y a une trentaine d'années, à l'époque où Millet était contesté et même nié, où le jury de l'Exposition tantôt refusait ses tableaux, tantôt, plus indulgent, les laissait voir en assez méchante place, où le public passait devant eux indifférent et moqueur, où les caricaturistes des petits journaux y voyaient volontiers un sujet de raillerie, où l'État, se décidant enfin à acheter l'un d'eux, en offrait un prix dérisoire — j'aurais, je l'espère, au milieu de cette bataille, été du bon côté. J'aurais, comme Thoré, comme Gautier, comme Théophile Sylvestre, comme M. Paul Mantz, comme M. Castagnary, rompu des lances en faveur de l'artiste méconnu. J'aurais dit, de mon mieux, à tous : « Ne vous moquez point de celui qui fait autre chose que ce que font tant d'autres autour de lui ; regardez attentivement, au lieu de dédaigner ; regardez, et vous vous convaincrez qu'il y a ici ce qui est la chose la plus rare et la plus précieuse :

l'œuvre d'un homme sincère, un talent personnel, original, et qui a la puissance en même temps que l'originalité. »

Ces jours de lutte sont bien loin. Même avant que Millet fût mort, ils étaient terminés. Durant les dernières années de sa vie, si tous ne célébraient pas encore ses louanges, sa valeur du moins n'était plus discutée. Les commandes affluaient à son atelier de Barbizon. Lorsque, au lendemain de sa mort, quarante et quelques dessins de lui, qui appartenaient à M. Gavet, furent exposés rue Laffitte, tout Paris y courut, et l'enthousiasme fut universel. C'était à qui — je m'en souviens comme si l'événement datait d'hier — ferait en leur honneur la propagande la plus chaude. Millet fut aussitôt rangé parmi les maîtres; on ne craignit pas de comparer, pour la largeur et la force, ses dessins à ceux de Watteau, de Léonard, de Raphaël ou de Michel-Ange. Lorsque ces dessins furent dispersés à l'hôtel Drouot, les amateurs se les disputèrent au poids de l'or. L'exposition des toiles et des esquisses laissées par Millet, qui suivit de près celle-ci, n'eut pas un moindre succès; jusqu'aux feuilles de papier chargées de quelques coups de crayon, tout prêta aux enchères; la vente rapporta à la famille près de 300 000 francs.

Depuis lors, la mémoire de Millet n'a fait encore que grandir. Il est entré dans la gloire. On ne vit jamais revanche plus rapide, plus complète, plus éclatante. On eût dit qu'il s'agissait d'une réparation, d'une expiation nationale. François Millet est désor-

mais sacré grand homme. Qui oserait formuler une réserve sur son génie risquerait d'être qualifié de blasphémateur : nous l'avons bien vu lors de la récente exposition à l'École des beaux-arts. C'est pour lui élever un monument que cette exposition a été faite, et elle s'est faite dans ce Palais des beaux-arts même où il avait été si longtemps considéré comme un réfractaire, comme un révolutionnaire, comme un ennemi. On avait crié au scandale quand ce même honneur avait été, par ordre d'en haut, accordé à Manet; pour Millet, personne n'a protesté, personne ne s'est scandalisé, personne ne s'est étonné. Les visiteurs, qui ont été nombreux, ne sont pas venus avec l'intention de critiquer, pas même avec la pensée de juger. Ils sont venus, convaincus qu'ils n'avaient qu'à admirer, avec le parti pris d'admirer; certains de voir réunis des chefs-d'œuvre, ils ne les ont contemplés qu'avec respect et vénération. J'ai vu nombre de gens s'exalter et se pâmer, aussi bien devant les plus médiocres cadres de Millet que devant les plus beaux. Tel qui n'eût pas payé quarante francs, il y a vingt ans encore, un dessin ou un pastel de lui, le couvrira d'or demain, s'il peut lui être donné de l'acquérir. Il n'est plus de galerie qui se respecte sans une œuvre de Millet. Ainsi le veut la mode; ainsi vont les choses de ce monde! Dans de telles conditions, parler encore du génie de Millet méconnu, ce serait, on l'avouera, s'obstiner à enfoncer une porte ouverte.

Et pour la même raison aussi, je ne m'arrêterai

guère à ce qui a été dit tant de fois, tant de fois répété, et jusqu'à satiété, de la misère de Millet. C'est un thème à déclamation facile autant que sentimentale, et d'un effet sûr; on s'y est naturellement rué. Cette misère n'a été que trop réelle. On la peut voir racontée dans ce livre écrit par un ami, témoin fidèle et dévoué de sa vie : *la Vie et l'Œuvre de J.-François Millet,* par Alfred Sensier [1], que M. Paul Mantz s'est chargé d'achever et de publier. Pendant de longues années Millet s'est débattu contre la misère, contre les dettes criardes chez le boulanger et le boucher, contre les protêts des huissiers; il a gagné à grand labeur son pain quotidien et celui des siens. A chaque instant il lui faut faire appel au dévouement de l'amitié lorsque la crise est trop rude; et Sensier nous avertit qu'il a glissé sur ces récits pénibles plus qu'il n'y a appuyé. Je ne citerai qu'un seul de ces cris douloureux de Millet : « J'ai reçu les 100 francs, écrit-il à son ami; ils arrivent à temps; depuis vingt-quatre heures ni ma femme ni moi n'avions mangé. Heureusement les petiots n'ont manqué de rien. »

Qu'un véritable artiste, un grand artiste ait dû jeûner pendant vingt-quatre heures, voilà certes une pensée poignante. Et si l'on songe à ce qui a suivi : au prix marchand qu'ont atteint les œuvres de Millet; si l'on se rappelle que les dessins dont il avait peine à trouver vingt ou quarante francs valent aujourd'hui

1. Un vol. in-4°. Quantin, éditeur.

des centaines ou des milliers de francs; qu'il était heureux de céder enfin, pour 6000 francs, ce même *Angélus* dont le propriétaire actuel a refusé 300 000 francs ; que celui qui a tiré le moins de profit d'un noble travail a été le travailleur lui-même; que ces épreuves ont tourmenté sa vie, l'ont probablement abrégée et lui ont enlevé, avec une part légitime de bonheur, cette paix de l'esprit qui est la condition féconde de la production artistique — le spectacle devient plus affligeant encore.

Il faut s'entendre pourtant sur ce qui est de cette misère. Et d'abord Millet n'est pas, tant s'en faut, le seul artiste qui ait connu la misère. Autour de lui Chintreuil, Théodore Rousseau l'ont connue eux aussi, et l'ont vaillamment supportée; Corot ne l'eût pas moins connue s'il eût eu à vivre du produit de son pinceau. Ce n'est pas, il faut bien le dire, le talent ni même le génie d'un artiste qui fait son succès; c'est l'accord de ce talent avec le goût contemporain. Prenez un artiste supérieur qui naît à l'heure propice, au moment où le siècle est fait pour le comprendre et le goûter, où chacun, pour ainsi dire, se reconnaît en lui, où il apporte ce que tous appellent et désirent confusément : le voilà aussitôt salué, acclamé, applaudi; les admirations vont à lui d'elles-mêmes; avec toutes les joies de l'amour-propre satisfait et de l'ambition il a en même temps la fortune. Il est Raphaël, il est Titien ou Véronèse, il est Rubens ou Van Dyck, il est Velasquez. Il traverse la vie en triomphateur. Pour être cet homme heureux que le succès

accompagne, il n'est pas même besoin d'être un grand artiste : une médiocrité de premier ordre supplée parfaitement le génie. Sans avoir reçu du ciel la moindre étoile au front, on peut être vanté, surchargé de commandes, devenir membre de toutes les Académies, s'endormir enfin sur un lit de pourpre broché d'or. Les exemples ne manqueraient pas ici non plus, s'il était utile d'en citer. Le tout est de venir bien à sa date et, fît-on franchement mauvais, d'offrir à son temps l'espèce de mauvais qui lui agrée.

Ce qui est grave, c'est de ne pas venir à sa date; c'est de naître trop tôt ou trop tard; c'est d'apporter à ses contemporains ce qu'ils ne comprennent pas, ce qu'ils ne peuvent pas comprendre. Il n'y a alors ni talent ni même génie qui tienne. Et le génie est peut-être plus funeste encore, au point de vue du succès, que le simple talent. Par cela même qu'il est plus original et plus vigoureux, il est plus brutal, moins souple, moins capable de se prêter aux concessions. Il ne se fait pas accepter, il faut qu'il s'impose.

Il n'arrive guère à un véritable artiste de naître trop tard et de représenter le passé; mais ce qui lui arrive souvent, c'est de naître trop tôt. Quand il rompt avec la tradition au lieu de la continuer et de l'agrandir, quand il essaye de se frayer une voie nouvelle, il faut qu'il en prenne son parti : cette voie nouvelle est toujours une voie douloureuse. Ce n'est pas un crime, c'est peut-être un honneur d'être un révolutionnaire; mais les révolutionnaires ne doivent

pas ignorer ce qui les attend d'abord. Ils étonnent, ils inquiètent, ils irritent les habitudes qu'ils dérangent; on pourra les diviniser plus tard, on commence par les lapider et les crucifier. Ils suivent leur route, quand même, lorsqu'ils ont du tempérament et de l'énergie, parce que la foi les soutient dans leurs épreuves, et plus encore peut-être parce qu'il ne dépend pas d'eux d'être autres qu'ils ne sont, de voir autrement qu'ils ne voient, de produire d'autres fruits que ceux qu'ils produisent; mais il ne faut pas s'étonner que la foule n'aille pas à eux et ne leur rende pas justice dès la première heure. Elle est sincère, cette foule, variable dans ses jugements comme le suffrage universel dans ses opinions, presque toujours conduite par un préjugé de sympathie ou d'antipathie, ne sachant guère plus pourquoi elle hausse aujourd'hui les épaules que pourquoi elle s'engouera demain, mais toujours honnête et apportant à ce qu'elle croit bon son admiration et son argent : il n'y a pas à lui demander davantage.

Tel a été le cas de Millet. Son sort n'a pas été pire que celui de tous les novateurs; je dirai même volontiers que la fortune a été moins dure pour lui que pour plusieurs. Sans vouloir nier les difficultés de sa vie, il faut réduire à la réalité une légende qui s'est faite. Millet n'a été ni aussi misérable ni aussi méconnu qu'on s'est plu à le dire. Il a eu sans doute, aux environs de 1850, quelques années très dures; mais enfin il a trouvé, même alors, et des amis dévoués et de chauds partisans de son talent et des

acquéreurs pour ses ouvrages. Il vendait mal ses dessins et ses tableaux, il les donnait pour des prix qui nous semblent dérisoires; mais enfin il les a toujours vendus. En 1860, nous le voyons engagé par un traité de trois ans avec un marchand de tableaux qui lui compte mille francs à la fin de chaque mois. Et après 1863 il a plutôt à refuser des commandes qu'à les solliciter. Je sais que Millet avait une nombreuse famille; j'admets qu'il eût, en 1860, quelques dettes arriérées; mais enfin, quand on vit à la campagne, quand on a des goûts simples, on n'est point dans la misère avec douze mille francs par an. Combien d'artistes ayant famille, eux aussi, ont vécu avec des sommes moindres! Combien de nos sculpteurs, et non des moins célèbres, se croiraient riches, même aujourd'hui, avec douze mille francs par an assurés! Or c'est à ce moment même que nous voyons Millet aux prises avec les embarras les plus pressants et criant toujours « à l'aide ». La vérité, c'est que l'ordre lui manquait, c'est qu'il ne savait ni compter ni équilibrer les dépenses et les recettes, c'est que, généreux et hospitalier comme l'avaient été son père et son grand-père dans cette ferme normande où il était né, il tenait trop volontiers maison et table ouvertes. C'est aussi — pourquoi ne pas le dire? — qu'il était né rêveur et poète autant qu'homme peu pratique; qu'il passait de longues heures à regarder la nature, à méditer, à ruminer en lui-même les œuvres qu'il projetait, et que, si des migraines d'autre part venaient souvent interrompre son travail, il ne donnait

pas non plus à ce travail toutes les heures qu'il eût pu lui consacrer. Ne regrettons pas ces rêveries, puisque nous leur devons sans doute le meilleur de son œuvre; mais enfin cette cause et les autres que je viens d'énumérer expliquent trop bien que la fortune ne lui ait jamais autant souri qu'il l'eût mérité.

En somme, sa vie a été moins pénible qu'on ne l'a voulu dire. Il a eu les joies de la famille, il a eu celles de l'amitié, il a eu cette joie, la plus profonde de toutes pour un artiste, d'arriver à représenter ce qu'il avait vu dans la nature. S'il a connu les fatigues et les défaillances qui accompagnent tout grand effort, il n'a pas connu le désespoir. Il a toujours été soutenu par la foi dans son œuvre, il a eu cette foi invincible, il l'a vue partagée dès le premier jour par un groupe de fervents admirateurs dont le nombre grossissait d'année en année. Il y avait là de quoi le consoler de bien des critiques et de bien des sarcasmes. Le succès est venu lentement, mais d'autant plus significatif, et acquis sans aucun compromis comme sans aucune habileté étrangère à l'art. Il a vu, avant de mourir, la victoire définitive. Et de même aussi les années noires, au point de vue matériel, les années de misère, ont été les premières, celles que la force de l'âge rend tolérables; il a vu, d'année en année, l'horizon s'éclaircir; il a laissé à sa famille l'aisance comme il lui a légué la gloire.

Je vais dire les artistes que je plains de tout mon cœur, la misère vraiment affreuse. Ceci n'est point une histoire d'hier; c'est une histoire de notre temps;

c'est une histoire de tous les jours. Un peintre débute brillamment; il a reçu quelques dons heureux, une certaine grâce du pinceau. Il a mis la main sur un sujet fait pour plaire; il y a joint quelque ragoût piquant. On lui fait fête, on l'acclame, et le voilà lancé. Il a un nom, les marchands assaillent son atelier. Et le voilà convaincu que cette vogue durera toujours. Il se fait construire un petit hôtel, il le meuble avec un luxe magnifique et un goût ruineux. Il mène grand train. Quelques années s'écoulent, et sa vogue a déjà passé. D'autres sont venus qui, à leur tour, ont accaparé la faveur; on passe inattentif devant ses tableaux au Salon; les clients se font moins fréquents dans son atelier, puis se font rares. Cette gloire précoce a été un déjeuner de soleil. L'artiste souffre d'une indifférence qui devient bientôt l'oubli. Il se débat, s'irrite, cherche à se renouveler, y réussit d'autant moins qu'il le cherche davantage. Il court après le succès qui le fuit; il désespère de lui-même. En même temps arrivent les embarras matériels. Réduire le train de vie, ce serait confesser l'insuccès, proclamer soi-même sa déchéance, faire baisser le prix de ses productions. Et voici les dettes; après les dettes, les expédients; après les expédients, la misère. La vraie misère, celle-ci, non celle de la pauvreté qui a été toujours pauvre, mais celle de la ruine qui suit la richesse; la misère avec les regrets, les remords, les souvenirs importuns et envieux; la misère la plus difficile à porter avec dignité, celle qu'il faut infliger non pas à soi seulement, mais à

une femme et à des enfants qui ont connu des jours meilleurs. Alors, si l'on est à bout de force pour lutter, si l'on sent menacer la dégradation et l'avilissement et s'il reste un peu de cœur, on approche de sa tempe le canon d'un pistolet : tout finit par un fait divers à la première page des journaux ou à la troisième, selon que cette agonie du désespoir a duré plus ou moins longtemps. Les véritables malheureux, les voilà !

II

Ce qui est intéressant, ce qui importe aujourd'hui, ce n'est pas de défendre Millet contre les injustices dont il a pu être longtemps l'objet, ce n'est pas de nous apitoyer sur les épreuves dont il a souffert, c'est de savoir ce qu'il a été comme artiste, ce qu'il vaut comme artiste. Et je voudrais parler de lui comme s'il s'agissait d'un peintre mort il y a trois ou quatre cents ans.

Pour comprendre et juger l'artiste, c'est en même temps l'homme qu'il faut étudier et faire connaître; car jamais l'artiste et l'homme ne furent plus étroitement liés que chez Millet; aucun peintre n'a été plus sincère, plus lui-même, et ne s'est mis, plus complètement et mieux, tout entier dans son œuvre. Que l'on regarde un seul de ses dessins ou une collection de ses dessins, de ses peintures ou de ses pastels, ou qu'on lise, dans le livre si intéressant de Sensier, la biographie de Millet et ses nombreuses

lettres qui en sont la partie la plus précieuse, on ne recevra pas deux impressions différentes. L'homme est dans ses ouvrages, et ses ouvrages sont l'illustration naturelle du livre où l'homme revit et se peint lui-même.

Le premier trait chez Millet, c'est un tempérament robuste, un tempérament puissant, qui le domine impérieusement à la façon d'un instinct ou, mieux encore, d'une fatalité de la nature. Il n'est pas né, comme tant d'autres peintres, dans une grande ville où la vue des œuvres d'art s'offre de toutes parts aux yeux dès l'enfance, où tout contribue à éveiller et à fortifier les moindres dispositions artistiques. Il n'est pas né dans une de ces familles où l'art lui-même, ou un métier artistique, sont la profession des parents, où les conversations sur la beauté reviennent à toute heure du jour ou de la soirée, où les goûts de l'enfant ont été épiés, excités, dirigés vers la musique ou le dessin, où l'on rêve pour lui la renommée ou la gloire. Il naît, en 1814, bien loin de Paris, dans le coin le plus reculé de la Normandie, à l'extrémité de la rude et sauvage presqu'île du Cotentin, parmi les falaises hautes et abruptes, dans cette commune de Gréville dont un romancier a rendu depuis le nom familier à tous, au hameau de Grouchy. Il naît dans une ferme; il est fils de paysans, fils eux-mêmes de paysans, fermiers relativement aisés, mais qui travaillent la terre de leurs mains. On a bien pu trouver que le père de Millet avait du goût pour la musique, qu'il avait dans sa paroisse organisé une sorte de

chœur et chantait au lutrin; on a pu rappeler qu'il s'amusait tantôt à tracer à la pointe de son couteau de grossiers dessins sur une planchette de bois, tantôt à modeler quelques morceaux d'argile. Il ressort de là qu'il existait dans le sang qu'avait reçu Millet certaines dispositions vagues et obscures du côté de l'art; mais ces dispositions, rien dans la première éducation, rien dans la vie qui l'environnait n'a pu les fortifier. Le brave père de Millet ne songeait pas à faire de son fils un artiste, et rien, ni personne, n'y travaillait autour de lui.

C'est la nature, la nature seule, la poussée inconsciente de l'instinct qui le tourne de ce côté. Il ne subit aucune direction; il ne reçoit l'influence d'aucune tradition, d'aucune éducation; il reprend l'art à son origine première; il est dans les conditions où cet homme de l'âge de pierre traçait sur un morceau d'ivoire la silhouette d'un mammouth, où la légende antique veut qu'un Grec ait inventé le dessin en charbonnant sur un mur l'image d'une jeune fille, où l'on nous représente, à l'aube de la Renaissance italienne, le pâtre Giotto faisant, à son tour, la même découverte.

Personne n'encourage ses premiers essais. Personne n'imagine qu'il soit destiné à une autre vie qu'à celle du paysan. De quatorze à dix-huit ans il fait, dans la maison paternelle, comme les autres, tous les travaux des champs : il bêche, il pioche, il laboure, il sème, il herse; il fait la fenaison et l'août, il bat le blé dans la grange. Il regarde pourtant tou-

jours la nature et l'humanité; il trace, sans maître, sur quelque coin de muraille blanchie à la chaux, le portrait d'un arbre, celui d'un verger, celui de quelque paysan rencontré le dimanche sur la route en allant à l'église ou en revenant; et les sihouettes sont si justes, que chacun reconnaît aussitôt et nomme les modèles.

Si jamais il y eut vocation, au vrai sens du mot, c'est bien celle-ci. A ce moment, Millet a eu une chance rare, il en faut bien convenir. Le père, qui n'avait rien fait pour provoquer la vocation de son fils, non seulement ne fit rien pour la contrarier, mais fit tout pour lui venir en aide; il eut le respect du génie de son enfant. Un conseil de famille fut tenu : François Millet, au prix des sacrifices nécessaires, fut envoyé à la ville prochaine, à Cherbourg, pour recevoir les leçons d'un maître.

Voilà le point de départ : un tempérament vigoureux, un instinct irrésistible qui se révèle, qui emporte vers la peinture le jeune homme le moins favorisé, ce semble, par le milieu environnant. Quiconque connaît un peu nos campagnes et surtout nos campagnes normandes, plus réfractaires encore aux arts du dessin qu'à tout autre art, conviendra que le fait est significatif. Ce qui a éveillé le génie du jeune Millet, ce qui lui a mis à la main un morceau de charbon à défaut d'un outil moins imparfait, ce qui l'a fait artiste, c'est la vue de la nature qui l'enveloppe, au milieu de laquelle il vit, dont il vit; c'est la vue de l'humanité qui l'entoure. Elle est entrée dans ses yeux; elle a suscité en lui des

visions qu'il éprouve l'invincible besoin de reproduire, des émotions qu'il lui faut à tout prix exprimer. A dix-huit ans, il est déjà tout entier formé; il a pris son pli définitif; il a compris ce qu'il est fait pour comprendre : il est lui.

Du métier, en revanche, il ne sait rien. Il ne connaît rien des procédés de l'art, découverts par la longue expérience des siècles; il ne sait même pas comment se fait une palette. La période de l'éducation va commencer. A Cherbourg, il étonne ses maîtres par son originalité; Monchel, puis Langlois de Chevreville sont également frappés de ce qu'il y a en lui d'intelligence et de puissance, de ce qu'il promet; ils s'intéressent à lui, lui donnent leurs conseils, le patronnent et le prônent. Langlois de Chevreville lui fait obtenir du conseil municipal et du conseil général une petite pension qui lui permettra de compléter son éducation à Paris. Le père de Millet est mort, jeune encore; mais la mère et la grand'mère se saignent pour que l'étudiant puisse poursuivre ses études. Au commencement de l'année 1837, Millet arrive à Paris. Il entre dans l'atelier de Paul Delaroche.

Un tempérament vigoureux est un grand avantage; il est aussi un grand inconvénient. L'éducabilité est presque toujours en raison inverse de l'énergie de la personnalité. L'élève qui n'a pas sa façon de voir à lui est docile aux leçons du maître, accepte ses critiques sans les discuter, écoute les conseils et en profite; il acquiert jusqu'aux qualités que la nature

lui avait refusées. L'élève, au contraire, qui est déjà lui-même, se fait juge de tout, n'accepte rien de l'autorité : eût-il la volonté d'être docile, il n'en a pas le pouvoir.

Nul ne fut moins éducable que François Millet. Il arrivait à Paris avec l'obstination à la fois d'un paysan et d'un jeune homme qui s'est formé lui-même, probablement aussi avec l'orgueil inconscient qui accompagne les éducations solitaires. Il travailla, et nous ne pouvons pas douter qu'il travailla de toutes ses forces; mais il travailla sans grand profit. Paul Delaroche n'était certes pas le maître fait pour le comprendre, ni fait pour être compris de lui; mais quel autre maître eût-il alors trouvé, dont il eût pu profiter davantage? Delaroche voyait bien qu'il y avait dans ce rustre quelque chose; il le lui disait et le disait à ses camarades à l'occasion; mais, en même temps, ce rustre le scandalisait et le décourageait; il désespérait de réussir jamais à le dégrossir. Ce n'était pas dans les compositions académiques que Millet pouvait montrer sa valeur; et l'on ne faisait à l'École que de ces sortes de compositions : Millet ne sortit jamais de la médiocrité.

C'était le temps des luttes passionnées entre classiques et romantiques. Ces luttes, Millet était hors d'état de s'y intéresser. Classiques, romantiques, qu'était cela? Au hameau de Grouchy il n'avait entendu parler ni de classiques ni de romantiques; il ne savait s'il était l'un ou l'autre; ce qu'il savait, c'était qu'il s'intéressait uniquement aux campagnes de Nor-

mandie, aux laboureurs, aux bergers ou aux mariniers de son pays, avec lesquels il continuait à vivre en imagination; il ne cessait d'entendre en lui-même ce qu'il a appelé « le cri de la terre », et ce cri-là, ni romantiques ni classiques ne s'en souciaient.

Il vivait seul, et concentré en lui-même, se mêlant le moins possible aux camarades, les fuyant même; toujours prêt à quelque coup de boutoir, que soutenait au besoin sa force physique; têtu, dédaigneux, hargneux même. A tel qui se moquait de la brutalité d'une de ses esquisses, il répondait rudement : « Que t'importe ma peinture? Est-ce que je m'occupe, moi, de ton beurre et de ta pommade? »

Il apprenait peu, même de ce que le métier fait acquérir aux moins doués. Faire agréablement le morceau, pratiquer ces recettes qui s'enseignent dans tous les ateliers et par lesquelles on mélange les lumières et les ombres, par lesquelles on oppose ingénieusement les couleurs les unes aux autres, lui paraissait une besogne dégradante et misérable autant que laborieuse. Il sortit de l'atelier Delaroche comme il y était entré, peignant lourdement, inhabilement, abusant des empâtements et des surcharges.

Mais ce qu'il comprit le moins de Paris, il faut bien le dire, c'est Paris lui-même. Ici tout le déroutait et lui répugnait : l'aspect des choses, la vie, l'humanité, les mœurs, les caractères, l'esprit. Lui, si longtemps habitué à respirer à pleins poumons un air vif et rude, à voir la mer, les falaises, la verdure, il étouffait dans la grande ville; elle lui paraissait « sale et

lugubre ». Il y souffrait d'une pauvreté plus âpre que la pauvreté de la campagne; il y souffrait moralement plus encore. Il souffrait de l'indifférence de la foule, dans ce désert moral peuplé d'hommes. Il y souffrait, avec son caractère grave et qui prenait tout au sérieux, sentiments et idées, de la frivolité des conversations, de la légèreté des propos, du parti pris général de scepticisme gouailleur. Il n'avait pas d'esprit, il n'en eut jamais; et la raillerie parisienne, la « blague » des ateliers et de la rue, le libertinage des esprits et la licence des mœurs — tout l'irritait et plus encore le dégoûtait.

Si l'on se demande ce qu'il a pris de Paris en dehors d'un peu de métier et de ses visites aux musées et aux bibliothèques dont nous parlerons plus loin, le compte en sera vite fait : il n'en prit rien. Tel il débarqua à Paris en 1837, tel il en partit plus tard. Il resta jusqu'au bout l'étranger, l'incorrigible paysan normand incapable jamais de devenir un Parisien. Aucun spectacle pittoresque de la grande ville ne le tenta. Il ne sentit de Paris ni sa grâce, ni son élégance, ni sa frivolité charmante, ni sa légèreté pleine de vie. Il ne vit rien, non plus, de la grandeur de Paris, de ce mouvement des idées toujours en fusion dans la grande fournaise, rien de son âme généreuse.

Et voici qui est particulièrement étonnant. Il semblait que Millet, avec sa sensibilité et son âme populaire, lui qui compatissait si bien, depuis l'enfance, au dur labeur et aux misères du paysan, eût dû com-

patir aussi aux souffrances de l'ouvrier parisien, parmi lesquelles il vivait, qu'il partageait. Il eût dû se sentir attiré vers les travailleurs des villes : ils ont, eux aussi, leur grandeur et leur poésie. Comme il y a un cri qui sort de la terre, il y a un cri, non moins haut, non moins éloquent, qui sort du pavé des cités. Et notez que Millet vit à Paris à une heure particulièrement critique et terrible. Il est là pendant ces années de fermentation sociale qui marquent la fin du règne de Louis-Philippe. Autour de lui s'agitent et grondent toutes les utopies socialistes et communistes. Il est là pendant la révolution de Février, pendant les journées de Juin. Eh bien, la misère de Paris, les souffrances populaires n'inspireront point Millet. L'ouvrier de Paris est un révolté; le paysan, au contraire, est un résigné. Et si la résignation émeut Millet, la révolte déplaît à son tempérament de paysan paisible et, au fond, conservateur. Il se défendra toute sa vie contre les intentions révolutionnaires que certains démocrates voudront lui prêter, contre les conclusions qu'ils s'efforceront de tirer de son œuvre.

C'est durant cette vie de Paris, coupée par un retour à Cherbourg et à Gréville, par un séjour de quelques mois au Havre, dans ces années qui suivent la sortie de l'atelier, que se produit la crise de la vie de Millet. C'est alors qu'à la suite d'une éducation dont il a médiocrement profité on peut se demander s'il ne va pas être dévoyé. Sa personnalité n'a pas été entamée, mais elle subit une éclipse; elle dispa-

raît pour ainsi dire. Il quitte les sujets auxquels tout d'abord il était allé; il s'essaye aux compositions d'histoire, aux sujets mythologiques, aux sujets de genre. Il faut vivre, faire son trou, plaire au public, produire l'article qui se vend. C'est le moment où il s'essaye au nu aimable, à l'imitation de Diaz, où il peint son *Offrande à Pan*, ses *Baigneuses*, ses *Tentations de saint Hilarion*, lui qui naguère appelait Boucher et Fragonard des « pornographes ». Mais il a beau faire, il ne réussit à satisfaire ni les autres ni lui-même. Il force son talent pour être aimable et léger; il reste lourd et gauche.

Heureusement, cette erreur n'est pas de longue durée : la conscience et le génie de Millet protestent également contre cet amoindrissement de lui-même; son tempérament le ressaisit. Si, en 1844, un tableau campagnard de lui, *la Laitière*, avait amené sous la plume du critique Thoré un rapprochement avec Boucher, il n'en est plus de même du *Vanneur* exposé en 1848. Ce *Vanneur* est bien un paysan par le geste, par l'attitude, par le caractère de sa figure aussi bien que par le travail qu'il accomplit. Il ne ressemble pas plus à un berger de Boucher qu'à un paysan de Greuze ou de Léopold Robert. Millet est retourné aux pensées et aux sentiments de sa jeunesse : ce sont les paysans qu'il veut peindre désormais, et eux seuls, avec leur caractère et leur grandeur, dans tous les aspects de leur vie simple et rude. Il prend en 1849 un grand parti. Il quitte Paris en secouant sur la grande ville la poussière de ses

gros souliers, nous pourrions mieux dire de ses sabots; il va se fixer à Barbizon, au bord de la forêt de Fontainebleau. Il ne reviendra plus à Paris que pour affaires, et toujours à regret, et toujours pour aussi peu de temps que possible. Il vit en pleine nature, au milieu de ses modèles, les paysans; il ne quittera Barbizon que pour aller revoir ici ou là le pays natal ou pour aller regarder encore la nature et encore les paysans dans le Bourbonnais ou dans l'Auvergne. Il appartient sans réserve, jusqu'au dernier jour, à l'œuvre qui, dès sa jeunesse, a été sa vocation impérieuse, qui l'a fait artiste.

A cette date de 1849, Millet a tout juste trente-cinq ans, cet âge que Dante a appelé le milieu du chemin de la vie. Il a rompu avec le siècle pour vivre tout entier en lui-même. Tous les progrès qu'il est capable de faire à lui seul, il les fera — et ceux-là seulement. Il a son choix arrêté, son siège fait, et sur les sujets qu'il traitera, et sur la façon dont il les traitera. C'est pour lui qu'il dessine et peint, non pour le public. Critiques, railleries, dédains, rien ne le détournera de la voie qu'il a choisie. On le discute, on le conteste, on le nie; il n'en a cure. Il ne fera aucune concession. Ceux-là mêmes qui lui ont d'abord témoigné quelque sympathie peuvent se détourner, l'avertir qu'il les inquiète, se refuser à le suivre plus longtemps, comme Gautier : il ne répond à la critique qu'en affirmant sa doctrine avec plus de force encore. Il est un intransigeant, il a franchi son Rubicon, il a brûlé ses vaisseaux; il est bien décidé ou à vaincre

ou à périr. Si jamais il triomphe, ce n'est pas lui qui sera allé au succès; c'est le succès qui sera allé à lui, c'est la montagne qui sera venue à Mahomet.

« Qu'est-ce qu'une belle vie? a dit Montesquieu : une pensée de la jeunesse réalisée par l'âge mûr. »

III

Un tempérament vigoureux, exclusif : tel est le premier trait de Millet. Voici le second : une âme grave et tendre, mélancolique, mystique et triste.

L'âme du paysan est naturellement sérieuse et grave, l'âme du paysan du Nord surtout. C'est dans les villes que l'intelligence s'affine et devient plus légère, qu'elle s'exerce aux rapprochements ingénieux, qu'elle rencontre l'esprit, s'y réjouit et le recherche. Le paysan vit d'un petit nombre d'idées et d'un petit nombre de sentiments. L'esprit l'étonne et l'ahurit plus qu'il ne le divertit. S'il a, aux heures de repos, la grosse et bruyante gaieté, celle qui ressemble à l'ivresse et parfois sort de l'ivresse, il ignore l'insouciance et la frivolité. Sa vie, qui est laborieuse, dure, sa vie, qui épuise toutes ses forces, qui se dépense dans l'effort pour gagner le pain noir à la sueur de son front, le rappelle sans cesse au sérieux de l'existence et au besoin impérieux. Tout est pour lui calcul précis, économie stricte et rigoureuse, non pas seulement de l'argent gagné, mais encore du temps. Et c'est à la gravité aussi que l'invitent aussi bien les

spectacles qu'il a sous les yeux que les nécessités de la vie. La nature est grave, elle aussi, solennelle et sérieuse, avec ses grands horizons, avec son infini du ciel ou de la mer, avec ses mystères redoutables ou inquiétants qui, de tous côtés, enveloppent l'humanité. Elle a, sans doute, ses joies et ses sourires à certains moments; elle les a surtout pour qui la regarde en passant et en choisissant les heures. Pour qui ne la quitte jamais, qui la subit d'un bout à l'autre de l'année, elle est loin d'être la mère toujours bonne et clémente que les citadins se figurent volontiers. Elle fait payer chèrement tout ce qu'elle donne. Elle a les chaleurs accablantes de l'été et les froids horribles de l'hiver; sa grandeur est le plus souvent sévère. Elle invite à la méditation, à la rêverie où l'imagination déploie ses ailes; elle fait des poètes, elle ne fait point des gens d'esprit. Et nulle part elle n'invite plus à la gravité que dans cette partie escarpée de la presqu'île du Cotentin où Millet passa ses dix-huit premières années. Ici la nature est abrupte et particulièrement sauvage; un vent farouche ne cesse guère de balayer les falaises; à leurs pieds de granit bat une mer plus farouche encore et qui connaît les tempêtes bien plus que les sourires.

L'âme de Millet était grave et aussi tendre que grave. Ces mêmes rudes spectacles dont la vie quotidienne endurcit certains cœurs rendent plus tendres encore ceux qui portent en eux la tendresse. Il était né aimant, il avait rencontré l'affection profonde au sein de la famille, chez son père, chez sa mère, plus

encore peut-être chez sa vieille grand'mère, une paysanne fort distinguée, supérieure à sa condition, une sorte de mère Angélique rustique, comme on l'a fort bien dit. Elle était en même temps sa marraine; elle fut sa vraie mère spirituelle, fortifiant en son cœur tout ce qui s'y trouvait de bon et de généreux. Partout dans la vie, à tout âge, nous le retrouvons tendre, le cœur chaud comme un enfant. La mort de son père est pour lui une douleur accablante, et plus tard la mort de sa mère, et plus tard encore celle de sa grand'mère. Il lui échappe des sanglots en pensant que celles-ci sont parties sans qu'il ait pu les embrasser une dernière fois. A Paris son cœur s'envole sans cesse vers ceux qui sont là-bas et qui l'aiment.

Il a besoin d'affection. Ce dont il souffre le plus à Paris, c'est de s'y sentir seul. Il se marie tout jeune, il aime sa femme, il la soigne avec un extrême dévouement, au prix de tous les sacrifices, durant sa longue maladie. Après l'avoir perdue, il ne restera cependant pas veuf longtemps, car il a besoin d'un intérieur, d'une famille. Et sa joie, sa consolation au milieu de ses épreuves, ce sera cet intérieur, cette famille qui l'entoure. Il aura peu d'amis, car il est timide, un peu défiant; il se livre et se lie difficilement. Il observera longtemps Théodore Rousseau lui-même, son voisin et son bienfaiteur délicat, avant de s'abandonner à lui; mais, une fois la glace rompue, la sécurité venue, quelle amitié touchante et profonde, quel deuil lorsque la mort a pris Théodore Rousseau! Une fois qu'il s'est donné, Millet ne se reprend plus. Tel il est pour Rous-

seau, tel il est pour Sensier. Quand celui-ci a perdu une fille charmante, c'est avec son cœur que Millet lui écrit, non pour le consoler, mais pour pleurer avec lui. Un de ses voisins s'est suicidé avec un courage de désespéré : Millet en est bouleversé, malade; il est durant plusieurs jours incapable de travailler, incapable de penser à autre chose.

Une âme grave et tendre est aisément mélancolique. La tristesse est au fond de presque toutes les pensées sérieuses, et les âmes tendres, non seulement sentent plus vivement, dans la vie, la douleur que la joie, mais elles risquent plus que d'autres d'être blessées par les épines du chemin. Millet a vu, tout enfant, quelques-uns de ces spectacles que la mer présente trop souvent : les navires se brisant sur les récifs par une effroyable tempête; les malheureux qu'ils portaient noyés à quelques centaines de mètres du rivage, sans qu'il soit possible de les secourir. Il a vu les cadavres glacés, rejetés par la mer, déchirés, s'amonceler sur le rivage. Ces spectacles, il ne les oubliera pas ; ils resteront tant qu'il vivra gravés dans sa mémoire, imprimés dans ses yeux, avec toute leur horreur. Ce qui le frappe aussi, c'est la vue de la mort à la campagne, autour de lui; c'est, dans la vie des paysans, tout ce qui est peine, accablement, épuisement. Chacun, selon son tempérament, fait son choix entre les impressions qui s'offrent à lui, comme l'abeille choisit ses fleurs pour faire son miel. Les unes glissent, les autres s'enfoncent; celles qui s'enfoncent chez Millet, ce sont les impressions mélanco-

liques et douloureuses. Sa pensée est triste, sa rêverie est triste. Les livres qu'il préfère, ceux dont il ne se lasse pas sont ceux d'où sort une poésie grave, tendre et mélancolique, c'est Virgile, c'est la Bible.

Avec ce caractère, il devait souffrir, et il a souffert en effet. Il a même eu plus que sa part de souffrance. Et, dans son œuvre, il a mis toutes les souffrances de son âme et de sa vie. L'épopée qu'il a écrite, à la prendre dans son ensemble, c'est celle des douleurs du paysan. Comme épigraphe de son œuvre, il eût pu choisir, lui aussi, ces vers qu'a empruntés Mme Sand à une vieille image d'Holbein pour les mettre en tête de la *Mare au diable :*

A la sueur de ton visaige
Tu gagneras ta pauvre vie.
Après travail et long usaige
Voici la mort qui te convie.

C'est là, comme artiste, je ne le dissimulerai point, ce qui a manqué à Millet. Non : la vie, même celle du paysan, n'est pas si triste et si douloureuse qu'il l'a représentée ; la nature, non plus, n'est pas aussi âpre. L'une et l'autre ont leurs sourires qu'il n'a pas assez vus. Il a de trop bons yeux, certainement, pour ne pas les apercevoir. Une de ses lettres à Théodore Rousseau, sur la magnificence de Barbizon couvert de neige, sur le givre des arbres qui scintille comme une pluie de diamants sous le clair soleil, est toute pleine d'admiration. Mais ces extases sont rares chez lui. A ceux qui se plaignent de ne pas trouver la joie dans son œuvre, il répond : « Avez-vous vu la joie

dans la nature? Je déclare, quant à moi, que je ne l'y ai jamais vue; j'y ai vu tout au plus, à quelques heures, le calme et l'apaisement. » Et son heure favorite, à lui en effet, de promenade et de contemplation, c'est cette fin du jour qui amène aussi la fin du travail; c'est le coucher du soleil dans la gloire et le silence, tandis que la nuit tombe peu à peu, amortissant et éteignant la clarté, appelant les pensées graves et les rêveries mélancoliques.

C'est pour cela que Millet n'a jamais bien rendu justice à Corot, méconnu pourtant alors comme lui. Corot était un heureux, et il portait partout le bonheur avec lui; il le voyait partout dans la nature. Son heure préférée, même aux plus belles fins de jour, c'était l'heure matinale où le soleil se lève, où les brumes se dissipent, où la nature se réveille dans la joie, où les gouttes de rosée scintillent comme autant de perles. Sa saison préférée, c'était le premier printemps, qui ramène sur la terre, avec les feuilles nouvelles, la vie et la joie. Et ce monde riant, il le peuplait d'êtres riants comme son imagination, tantôt de figures mythologiques et sereines, tantôt de paysans et de paysannes pour qui l'existence semble une fête plus qu'un travail.

Si je pouvais penser que c'est la misère, contre laquelle Millet a dû lutter, qui a fait de lui cet artiste douloureux, je prendrais mon parti de cette misère moins facilement que je ne l'ai fait. Je ne nie pas qu'elle ait encore pu contribuer un peu à l'assombrir; mais c'est ma conviction que, même riche, il n'eût

guère fait une autre œuvre que celle qu'il a faite. Le caractère des hommes tient bien plus à leur tempérament qu'à leur fortune. Supposez Millet riche, supposez-le admiré, il n'eût pas eu l'âme plus souriante et plus épanouie : il n'eût pas choisi d'autres sujets.

Faut-il regretter qu'il ait été ce qu'il a été ? L'artiste est rare dont la lyre a toutes les cordes ; il suffit pour sa grandeur qu'il ait fait vibrer avec puissance celles qui étaient sous ses doigts. Millet a eu une âme, et une âme rare. C'est cette âme qu'il a mise dans son œuvre et qui ne permet à personne de passer devant elle indifférent. Il y a mis souvent, plus souvent même qu'on n'est porté d'abord à le voir, cet apaisement et ce calme dont il a parlé si bien et qui est pour lui le bonheur, la forme sous laquelle il est capable de comprendre la joie, un bonheur toujours grave et sérieux, je dirai presque religieux. Telle est la paix sereine et heureuse de son *Angélus;* telle est la poésie qui se dégage de son *Parc à moutons;* telle est l'impression que laissent nombre de ses peintures de la vie des champs, son *Semeur* par exemple, qui a la simplicité et la grandeur d'une figure antique, dont on a si bien dit qu'il semble accomplir un sacerdoce; telle est la *Batteuse de beurre*, telles sont les *Glaneuses*. Il a mis sa tendresse, grave elle aussi et touchante, dans tant de scènes qui nous montrent la famille : le *Greffeur*, auprès duquel se tient debout sa jeune femme, un enfant dans les bras; ce paysan assis sur une brouette qui étend les bras et invite à venir à lui le petit enfant

chancelant que sa mère vient de lâcher et surveille, prête à le soutenir; cette jeune femme qui coud à la lumière d'une chandelle, tandis qu'un bébé dort à côté dans son berceau, etc., etc.

Et si maintenant c'est la mélancolie et la tristesse, le travail rude et abrutissant qui tiennent la grande place dans l'œuvre de Millet, depuis son *Homme à la houe*, son *Vigneron* qui garde à peine une face humaine, ou son *Bûcheron* qui vient d'appeler la mort comme une libératrice, jusqu'à tant d'autres de ses peintures, de ses dessins ou de ses eaux-fortes, — je n'aurai point le courage de le regretter. Il était bon que cela aussi fût montré, et personne ne l'avait montré avant Millet, ni comme lui; personne n'avait senti, comme lui, tout au fond de ses entrailles, les misères du paysan et n'avait rendu cette émotion avec une éloquence plus forte, plus déchirante, plus exempte de déclamation. Il les connaissait pour les avoir partagés, ces durs travaux qui accablent, qui épuisent, qui vieillissent avant l'âge et qui tuent les corps comme les intelligences, qui font de la créature humaine un animal laid, déformé, perclus de rhumatismes. Appelons-la de son vrai nom, la mélancolie de Millet : elle s'appelle la compassion, elle s'appelle la pitié. Et la pitié, c'est encore ce qu'il y a de plus noble dans l'âme humaine; elle est la forme la plus haute de la sympathie, le plus beau nom de la charité, le meilleur auxiliaire, ici-bas, de la justice!

IV

Quand on a montré chez Millet la puissance un peu exclusive du tempérament, la gravité, la tendresse et la mélancolie de son âme, on n'a pas tout dit, on n'a pas même dit le principal. Il reste un trait à marquer et sur lequel il faut appuyer. Il y eut chez Millet une intelligence vaste et ferme, une haute raison. Autant est profonde et émue la sensibilité, autant l'esprit est étendu, ferme et sain; c'est cet esprit qui gouverne la maison, c'est lui qui dirige et conduit l'artiste.

Le portrait de Millet par lui-même, reproduit en tête du volume de Sensier, donnerait à cet égard une inexacte idée de l'homme. Image un peu mince, un peu penchée et languissante, où l'influence de la mode romantique se fait sentir. Il y semble tout rêveur et quasi maladif. Or, si Millet rêva, et rêva beaucoup, il ne se contenta pas de rêver; il éprouvait le besoin d'aller plus loin que le rêve, de se ressaisir, de voir clair en lui-même, d'aller jusqu'à la pensée. Autant qu'un poète, il fut un philosophe. Il ne permit pas à l'imagination de devenir la folle du logis. Tous ceux qui l'ont connu ont été frappés, au contraire, de la sérénité, du calme, de la force reposée qu'il y avait en sa physionomie. Le grand médaillon de M. Chapu, que nous avons vu à son exposition, quoiqu'un peu rond et insuffisamment étudié dans le détail — n'oublions pas qu'il a été fait après la mort — rend bien

cette expression de force paisible et sûre d'elle-même. Millet ne fut pas un nerveux, comme tant d'autres artistes l'ont été, comme l'ont été tant d'autres encore que des artistes parmi les Français du XIXe siècle. Ce qui frappe, au contraire, plus on étudie ses lettres ou plus on regarde ses œuvres, c'est combien la tête fut, en lui, solide, bien conformée, bien équilibrée.

La race à laquelle il appartenait, la race normande, est justement célèbre, même entre les Français, pour son bon sens. Elle n'est point brillante, elle a rarement l'esprit, la légèreté et la grâce; elle ne s'en pique point, elle les dédaigne même volontiers. Sa prétention à elle, c'est d'avoir du sens et de la raison, de n'être pas facilement dupe. C'étaient des Normands que Malherbe, que le vieux Corneille, que Poussin : et nos paysans normands, s'ils aiment un peu plus que leur propre intérêt ne le voudrait les procès et la chicane, entendent en général fort bien leurs intérêts. Mais chez le paysan normand l'intelligence, si elle est saine et vigoureuse, est en général peu étendue; elle est tournée tout entière du côté pratique et utile; elle ne voit que lui. Millet a le gros bon sens du paysan normand, mais il n'a pas celui-là seulement. Son intelligence a été cultivée; aux dons naturels il a joint tout ce que l'instruction peut ajouter à une intelligence capable d'en profiter. Se figurer que Millet, parce qu'il était le fils d'un fermier, parce qu'il a travaillé la terre de ses mains jusqu'à dix-huit ans, était un simple ignorant, ce serait une grave erreur. Son père avait des curiosités d'esprit au-dessus de sa condition; sa

grand'mère a été certainement une femme supérieure. Millet, tout enfant, eut en outre ce bonheur d'avoir pour oncle un prêtre, curé avant la Révolution, et qui, voyant l'enfant bien doué, prit à cœur de l'instruire. Le vicaire de l'église voisine, lui aussi, s'occupa de l'enfant. Ce petit paysan n'apprit pas seulement l'orthographe, il apprit aussi le latin, et assez bien pour pouvoir lire dans le texte et Virgile et la Bible, qui, je l'ai déjà dit, restèrent ses livres favoris. Il les possède à fond ; à chaque instant dans ses lettres il les cite dans leur texte. Voilà un premier fonds et d'idées générales et de sentiments dont il est en possession dès l'adolescence.

Le voilà maintenant étudiant à Paris. C'est lui-même qui se chargera de continuer et de poursuivre son instruction. Il sent tout ce qui manque à sa culture ; mais il a mordu à la pomme de la science et il ne cessera d'y mordre. Loin de se contenter, comme tant d'autres parmi ses camarades, du travail de l'atelier, des progrès à faire dans le métier, c'est à compléter l'éducation de son esprit qu'il s'applique surtout. Il passe de longues heures dans les musées : non pas à copier tel ou tel fragment de tableau, mais à regarder véritablement le musée, à contempler et à comparer les œuvres des maîtres, à se pénétrer du génie de chacun. Il passe de longues heures aussi à la bibliothèque Sainte-Geneviève, à lire les *Vies des peintres* de Vasari, à lire les lettres de Poussin, à lire des livres d'histoire, les ouvrages des grands écrivains. Toute sa vie il restera un grand liseur. C'est à la lec-

ture qu'il donnera, à Barbizon, toutes les heures qu'il ne consacrera pas ou à regarder la nature ou à travailler le pinceau ou le crayon à la main. Jamais il n'est plus reconnaissant que lorsqu'un ami a enrichi sa petite bibliothèque de quelque livre nouveau. Shakespeare le transporte d'admiration.

Un certain moment, vers 1860, il est question pour lui d'illustrer à l'eau-forte les *Idylles* de Théocrite. Il ne sait pas le grec, il est obligé de recourir à une traduction interlinéaire, une traduction « en bâtons », comme l'on dit; mais cela lui suffit pour deviner combien le texte de Théocrite est autrement vif, autrement poétique et vrai que la traduction française qu'on veut lui faire illustrer.

Voilà ce qu'il faut se garder d'oublier quand on parle de Millet. Parce qu'il a peint des paysans, parce qu'il a été paysan lui-même et qu'il est resté paysan, on est tenté de croire que l'instinct seul a inspiré son œuvre : rien n'est plus faux. Millet était instruit, beaucoup plus instruit non seulement que la majorité des artistes, même parmi les peintres d'histoire et les membres de l'Institut, mais que la plupart des gens du monde. Je dirai presque qu'il était un lettré. Aucune ressemblance entre lui et ce rustre ignare de Courbet, qui tirait vanité de sa rusticité même et de son ignorance. J'ai eu, une seule fois dans ma vie, l'honneur de me rencontrer avec Millet; c'était, il y a une vingtaine d'années, au retour d'un séjour en Italie. La conversation tomba sur Michel-Ange, et j'ai présentes encore à l'esprit la vivacité, la pénétration

attachante avec lesquelles l'artiste parlait du grand Florentin, qu'il ne connaissait cependant que par ses dessins, par les *Esclaves* du Louvre et par des gravures. Il ne lui en avait pas fallu davantage pour entrer dans l'intimité de son génie. Sa causerie, car il causa seul à peu près, était pleine d'idées exprimées d'une façon forte et personnelle et qui éveillaient d'autres idées.

C'est cette vigueur naturelle de la raison, élargie par une instruction sérieuse et variée, qui donne son caractère essentiel à l'œuvre de Millet. Par là il est bien un maître de l'art français, un des rares héritiers, au XIXe siècle, de la grande tradition française, héritière elle-même de la tradition classique. Cette tradition, c'est que toute œuvre doit d'abord satisfaire l'intelligence, c'est qu'elle n'est jamais belle complètement si la raison proteste; c'est, suivant le vieux mot de Boileau, que « rien n'est beau que le vrai ». D'autres peuples ont pu être dotés de plus d'imagination, d'une originalité plus puissante, de dons de l'œil et de l'oreille plus extraordinaires; la qualité maîtresse de notre pays, celle qui a fait sa supériorité dans le passé, quoiqu'à l'heure présente on puisse la juger un peu compromise, c'est notre bon sens, notre besoin d'équilibre et de mesure qui n'est autre chose que l'amour de la vérité. Certes, les sujets traités par Millet ne ressemblent guère, à première vue, à ceux de Poussin; ses paysans et ses paysannes sont bien différents, par les sentiments exprimés autant que par la forme, des bergers de l'Arcadie. Et

pourtant, si vous recherchez le principe qui a dirigé l'un et l'autre artiste, vous verrez qu'il est le même, vous comprendrez le culte que professait Millet pour Poussin et qu'il n'a jamais laissé passer une occasion d'affirmer.

Ce principe, c'est qu'une œuvre d'art est un tout; c'est qu'elle ne mérite ce nom qu'à une condition, à savoir qu'il en résulte une impression unique dans l'esprit du spectateur, une impression à laquelle tout concoure. Tout y doit entrer qui peut servir à cette impression et la fortifier; rien n'y doit entrer qui peut l'affaiblir ou en distraire.

De là l'horreur de Millet pour tout ce qui est habileté de métier, adresse de la palette, tour de force. Les gens abondent qui font bien le morceau, qui placent çà et là dans une composition un accessoire sans utilité, mais qu'ils excellent à faire, une draperie qui attire l'œil, une tache de couleur qui éblouit et séduit; à ses yeux, c'est une impertinence que la main « prenne le pas » sur l'intelligence, qu'elle ose se montrer la première quand elle ne doit que suivre. Il en parle absolument comme Boileau parlait de la rime. Il veut que l'artiste, loin de chercher à parader et à briller, s'efface derrière son œuvre et ne laisse voir qu'elle. Sitôt qu'on l'applaudit pour lui-même, sitôt qu'on le remarque, c'est que son œuvre est manquée. On voit par là à quel point Millet diffère de ces peintres hollandais auxquels on l'a si souvent comparé parce qu'il a pris, comme eux, ses sujets dans la vie réelle : chez eux la pensée tient souvent

bien peu de place. Les chatoiements d'une étoffe, les dessins d'un tapis brillant, la robe soyeuse d'un épagneul, voilà ce qui suffit à l'ambition de plus d'un d'entre eux parmi les plus grands; pourvu que le morceau soit excellent, ils ont un souci médiocre de l'ensemble.

Millet, lui, ne fait pas des morceaux, mais des tableaux; il compose. Regardez celui qui vous plaira de ses tableaux, le plus grand ou le plus petit : vous le trouverez également « composé »; vous trouverez partout la même intelligence présidant au choix et à la combinaison de tous les détails, préoccupée de mettre chacun d'eux au plan où il doit être, en vue de l'impression à produire. Une volonté ferme conduit le travail, n'abandonnant rien au hasard.

La nature est le cadre de toutes ces œuvres, car la vie du paysan est sans cesse mêlée à la nature; mais ce n'est jamais chez Millet la nature quelconque, prise indifféremment ici et là, sereine et calme, ou, au contraire, tourmentée et terrible; elle est toujours en accord, ou par son harmonie ou par son contraste, avec la scène humaine qui s'y passe, pour nous la faire mieux comprendre.

Regardez l'*Angélus*. L'heure apaisée du crépuscule, le silence de la terre et celui du ciel, tout est recueilli comme les deux figures d'homme et de femme qui récitent pieusement ces versets latins dont ils n'entendent pas le sens, mais où ils mettent leur âme; on entend dans l'air, qu'aucun vent ne trouble, le son de la cloche qui tinte dans le clocher de l'église au fond

de la plaine; c'est la prière du soir de la nature entière. — Regardez cette femme qui travaille à la chandelle à côté du berceau de son enfant, cette bergère qui ramène son troupeau, ce vanneur dans la grange, ce petit paysan qui guette les oiseaux un jour de neige prêt à tirer la corde; regardez ces hommes qui bêchent la terre, courbés, cette femme qui se réfugie près d'une meule tandis qu'approche un terrible orage; regardez cette toile d'un sujet sinistre et déplaisant, mais rendu en son horreur avec tant de puissance, *la Mort du cochon :* vous trouverez partout la même force de composition, le même choix et le même soin du détail lorsqu'il doit concourir à l'ensemble et conduire vers les impressions cherchées par l'artiste, l'œil et l'esprit du spectateur; le même dédain, aussi, ou plutôt la même indifférence du détail lorsqu'il ne pourrait être là que pour lui-même et ne prendrait place dans l'œuvre qu'au détriment de l'œuvre.

Ce même souci de la composition, de l'unité, que Millet porte dans le choix du ciel, des terrains, de tous les accessoires qui entreront dans un de ses tableaux ou de ses dessins, il le porte plus encore, s'il est possible, dans ses figures. La figure humaine est toujours pour lui la chose essentielle, l'objet intéressant, le sujet qui le préoccupe. Il n'est pas, comme Ruysdaël, Claude Lorrain, Cuyp ou Hobbema, comme Rousseau ou Corot, ou Daubigny, un paysagiste; il est un peintre de l'humanité. Il a observé et aimé les paysans à toutes les heures de leur vie : dans la va-

riété de leurs occupations, qui changent suivant les heures et les saisons, à la maison ou aux champs, dans leur repos comme dans leur travail, dans leurs luttes incessantes avec la nature, avec les difficultés de l'existence, qui a cependant aussi de bonnes heures pour eux. C'est tout cela, leurs sentiments, leurs peines et leurs joies, qu'il s'est donné pour tâche d'exprimer et de faire connaître. Dans la figure humaine aussi bien que dans le paysage qui l'entoure, il choisira avec la même conscience, la même volonté conduite par l'intelligence, les vêtements, l'attitude du personnage ou des personnages : le geste, l'expression, tout sera en harmonie. Si je commençais à citer des exemples, *le Semeur* ou *l'Homme à la houe* ou *le Vigneron*, *l'Angélus* ou *les Glaneuses*, jusqu'au moindre dessin, il me faudrait citer l'œuvre entière de Millet.

De là sa conception de l'art, si différente de la conception académique. Tandis que pour certains il y a un beau absolu, un beau qui a ses règles éternelles et invariables, qui doit s'appliquer également à tous les sujets et que l'artiste doit uniquement rechercher et s'efforcer d'exprimer, ne montrant aux yeux que de belles lignes, des physionomies souriantes, heureuses, aimables, pour Millet le beau absolu n'existe pas. Tout est beau qui est en accord avec le sujet, qui sort du sujet, qui fait corps avec lui pour ainsi dire; tout est laid qui ne s'y trouve pas à sa place. « Lequel est le plus beau, dit-il, d'un arbre bien venu, qui pousse magnifiquement au milieu de la campagne, ou

d'un arbre noueux, tordu, rabougri par la brise qui souffle perpétuellement aigre, ou foudroyé par la tempête? Ni l'un ni l'autre. Le tout dépend de l'œuvre où cet arbre prendra place, de l'effet que sa présence doit produire, de la pensée qui conduit l'artiste. »

On voit, du même coup, quel abîme sépare Millet de tant de nos réalistes modernes qui se disent ses disciples, aussi bien que des académiques qui l'ont combattu. Ces académiques excluaient résolument nombre de sujets comme n'offrant que des images déplaisantes, vulgaires, dépourvues de noblesse, hideuses. Et nos réalistes, par réaction, vont cherchant uniquement et exclusivement les scènes hideuses et les objets repoussants. Tout ce qui est affreux, dégoûtant même, les attire; et ils se font une joie de scandaliser et de déplaire; ils ont divinisé la laideur, ils lui adressent des hommages dignes d'elle.

Millet n'a aucun de ces partis pris. S'il va plus souvent vers la souffrance et la peine, c'est que son tempérament le porte surtout de son côté, mais non pas un système. Il est, à coup sûr, difficile d'imaginer quelque chose qui saigne le cœur plus que son *Vigneron*. Ce n'est pas un homme, c'est un animal à forme humaine, brûlé par le soleil, assommé par le travail; il ne reste plus de place dans son cerveau pour une pensée, pas même pour une plainte. Mais à côté de ce *Vigneron* regardez l'*Angélus*, regardez une image de son *Greffeur*, puisque le tableau est bien loin de nous; regardez quelqu'une de ses scènes de famille et d'intérieur : vous n'y trouverez pas assuré-

ment la beauté grecque, car ni la Normandie ni les environs de Fontainebleau ne la connaissent; les mains qui travaillent n'ont point l'élégance et la blancheur des mains des habitants de l'Olympe ou des simples habitants des villes; les visages sont hâlés par le soleil, les corps sont un peu lourds et vêtus de pauvres habits; mais ni la grandeur, ni la noblesse, ni une certaine beauté vigoureuse et saine ne manquent là.

Le principe de l'art, pour Millet, sa perpétuelle recherche, le point sur lequel, dans ses lettres, il ne cesse de revenir, c'est le « caractère ». Trouver pour chaque personnage, selon le rôle qu'il joue et le sujet de l'œuvre, le caractère à exprimer, la « note fondamentale », et, cette note une fois trouvée, la poursuivre et ne poursuivre qu'elle, la manifester par le costume, par l'attitude, par le geste, par les traits du visage et la physionomie, voilà l'art pour lui, et l'art tout entier. Et cet art, on n'y peut atteindre qu'à une condition, à la condition de choisir dans la figure humaine comme on a choisi dans le paysage et dans la nature, de mettre en relief tout ce qui contribue à montrer le caractère, de reculer à un plan lointain ou plutôt encore d'éliminer résolument tout ce qui nuirait à ce caractère ou en pourrait distraire les yeux.

C'est par là, je le répète, que Millet continue la grande tradition artistique, celle qui commence aux Grecs, celle qu'ont poursuivie les maîtres de toutes les écoles : Rembrandt aussi bien que Raphaël, Watteau aussi bien que Velasquez. S'il admirait les

vieux maîtres, s'il avait à Barbizon, dans son atelier, les moulages du Parthénon, il avait bien ses raisons. Le grand art a toujours été réaliste en ce sens qu'il s'est inspiré de la nature, qu'il n'a cessé de l'étudier et de la regarder, d'y puiser des forces nouvelles, de l'étreindre d'aussi près que possible; mais, en regardant la réalité, il s'est toujours efforcé de la comprendre, d'y voir mieux et plus que tel ou tel accident, de saisir l'ensemble et le caractère, de créer à son tour lorsqu'il produit, et non pas de copier simplement.

Nos réalistes modernes sont d'un autre avis. Ils veulent que l'artiste se borne à copier ce qu'il a sous les yeux et à le copier aussi exactement que possible. Tout a pour eux une égale importance; une verrue sur un visage ne doit pas plus être omise qu'un œil ou le nez lui-même; un accroc dans une blouse, une tache sur un habit font partie intégrante de la blouse ou de l'habit. Millet ne pensait pas ainsi; c'est parce qu'il pensait autrement qu'il a pu faire des types. Son *Semeur* ou ses *Glaneuses* ne sont pas un semeur et des glaneuses quelconques; ils représentent, non tel personnage en particulier, mais l'idéal même de ces personnages, plus vrais, plus réels que n'importe quel individu, au sens profond où Aristote a dit que la poésie est plus vraie que l'histoire. Il a enlevé de chacun d'eux ce qui n'était que l'accident; il a choisi, simplifié, abrégé, pour mettre en relief le caractère.

C'est la mode aujourd'hui de ne peindre qu'avec le modèle posant dans l'atelier. La méthode a beaucoup

de bon assurément; elle nous a enfin délivrés de bien des conventions funestes. Elle a ses inconvénients pourtant. Avec le modèle sous les yeux, il est bien difficile à l'artiste de suivre une pensée personnelle, de ne prendre à la nature qui est devant lui que ce qui s'accorde avec le caractère de son œuvre. Il juxtapose plus souvent des morceaux, excellents peut-être chacun en soi, qu'il ne compose un tableau. Millet, lui, s'est fort peu servi du modèle. S'il eût eu besoin de s'en beaucoup servir, il n'eût pas songé à se retirer à Barbizon; il eût peint ses paysans à Paris, en habillant de blouses ou de robes campagnardes des modèles des Batignolles ou du quartier de la Glacière. Heureusement pour lui, il avait solidement et longuement étudié l'anatomie humaine, chez Paul Delaroche, chez Suisse, dans les musées, dans les dessins des maîtres; il savait les attaches exactes de chaque muscle. Retiré à la campagne, il se promenait chaque jour longuement; il ne se lassait pas de regarder la nature, le ciel, l'humanité; il emmagasinait sans cesse en lui des images et des impressions sur lesquelles travaillait son imagination. Mais quand, ensuite, venait l'heure de la composition et celle de l'exécution, il gardait sa liberté. Ce qui était resté au fond de lui-même des choses et des hommes, c'était la « note fondamentale », c'était le caractère. Se servant des matériaux à sa disposition, les groupant suivant les besoins de la vision intérieure, de la pensée et du sentiment, il faisait œuvre de créateur : l'intelligence dominait toujours la matière. On peut relever

çà et là chez lui — et encore cela n'est pas fréquent — quelques fautes de dessin : une tête trop petite, un membre ou un torse trop long, l'attache d'un membre insuffisamment indiquée, quelque abréviation par trop sommaire de la forme; mais l'œuvre a toujours un sens clair, net, bien intelligible; elle intéresse, elle émeut, elle fait réfléchir : c'est qu'elle a une âme, c'est que l'artiste y a mis la sienne. Et n'est-ce pas là, au fond, ce qui fait le prix suprême d'une œuvre d'art, qu'il s'agisse d'un livre, d'une œuvre dramatique, d'une symphonie, d'un monument d'architecture, d'une statue ou d'un tableau?

V

Tels sont, chez Millet, l'homme et l'artiste, étroitement, indissolublement liés. Un tempérament impérieux et exclusif, une âme grave et triste, une intelligence aussi étendue que vigoureuse. Et maintenant, que vaut l'œuvre de l'artiste, c'est-à-dire que vaut son exécution?

A-t-il fait, et bien fait, ce qu'il voulait faire? Tout est là pour sa gloire; car les meilleures intentions n'ont jamais pavé que l'enfer; et il n'y a qu'une peinture qui compte : la bonne peinture. Le « sujet » dans une œuvre d'art est ce qui touche le moins les connaisseurs. S'il frappe le public par sa nouveauté tant qu'il reste nouveau, s'il intéresse les littérateurs trop portés à confondre les arts du dessin avec leur propre

art, ceux qui aiment la peinture pour elle-même et à qui le dernier mot appartient toujours ne font cas d'elle que dans la mesure de ses qualités. Et, pas plus que l'intérêt des sujets, la profondeur des sentiments ou la hauteur de la raison ne suffisent à faire d'un mauvais peintre un bon peintre. On l'estime, on le plaint, on ne saurait l'admirer; il a eu tort de se croire peintre.

Il se tue à rimer : que n'écrit-il en prose?

C'est Fromentin, ce critique si fin, si distingué, à l'esprit si ouvert, qui a posé la question dans ses *Maîtres d'autrefois*. Visitant la Hollande, étudiant sur place les artistes des Pays-Bas, sa pensée, à un certain moment, revient vers Millet, et il écrit :

« Un peintre original de notre temps, une âme assez haute, un esprit triste, un cœur bon, une nature vraiment rurale, a dit sur la campagne et sur les campagnards, sur les duretés, les mélancolies et la noblesse de leurs travaux, des choses que jamais un Hollandais ne se serait avisé de trouver. Il les a dites dans un langage un peu barbare et dans des formules où la pensée a plus de vigueur et de netteté que n'en avait la main. On lui a su un gré infini de ses tendances; on y a vu, dans la peinture française, comme la sensibilité d'un Burns, moins habile à se faire comprendre. En fin de compte, a-t-il ou non fait ou laissé de beaux tableaux? Sa forme, sa langue, je veux dire cette enveloppe extérieure sans laquelle les œuvres de l'esprit ne sont ni ne vivent, a-t-elle les

qualités qu'il faudrait pour le consacrer un beau peintre et bien assurer qu'il vivra longtemps? C'est un penseur profond à côté de Paul Potter ou de Cuyp; c'est un rêveur attachant quand on le compare à Terburg ou à Metzu; il a je ne sais quoi d'incontestablement noble lorsqu'on songe aux trivialités de Steen, d'Ostade ou de Brauwer : comme homme, il a de quoi les faire rougir tous; comme peintre, les vaut-il? »

La réponse, Fromentin ne la formule pas; il ne la laisse pas moins entendre. Non, Millet ne vaut pas, comme exécution, les peintres hollandais que nomme Fromentin; il n'est pas un « beau peintre ».

Prononcer un jugement absolu sur la valeur d'un artiste qui est presque un contemporain est toujours chose délicate, plus délicate encore si l'on n'a pu avoir sous les yeux l'ensemble de son œuvre. Or tel est le cas pour François Millet. La plupart de ses tableaux importants sont loin de nous; la génération dont je suis ne les connaît que par des gravures. Ils ont passé l'Océan; ils sont dispersés dans les collections privées de Boston, de New-York, de Baltimore : le *Greffeur* est en Amérique, aussi bien que la grande *Tondeuse de moutons*. Ils n'en sont pas revenus pour l'exposition du quai Malaquais; ils n'en reviendront pas, et pour les voir il faut faire désormais le grand et coûteux voyage du nouveau monde, qui a eu le mérite d'apprécier Millet au temps où ses compatriotes le dédaignaient encore. Dans le dernier numéro de la *Gazette des beaux-arts*, M. Durand-Gré-

ville nous a justement donné le catalogue des œuvres de Millet qui sont là-bas. Nous n'avons vu à l'exposition de l'École des beaux-arts qu'un petit nombre de toiles de Millet et, parmi elles, une seule de ses œuvres importantes, *l'Angélus*, qui serait en Amérique, lui aussi, si 300 000 francs — un joli denier — eussent pu séduire son heureux propriétaire, M. Secrétan.

Je dirai toutefois ma pensée, et avec une entière franchise. Eh bien, je suis de l'avis de Fromentin : non, Millet, n'est pas un peintre excellent. Il est des qualités d'exécution par où il me paraît l'égal des plus grands. Il n'est pas un coloriste éclatant; son pinceau n'a jamais la note chaude et brillante, qui a bien son prix. Dans ses *Glaneuses*, par exemple, je ne sens pas cette intensité de la lumière d'août qui inonde la terre et embrase l'atmosphère; l'aspect général reste un peu froid et triste. Mais, à défaut de l'intensité de la couleur, Millet en a l'harmonie; son œil voit juste, dans une tonalité un peu grise et éteinte. Ce qu'il a rendu excellemment, aussi bien que n'importe lequel des plus grands artistes, c'est l'atmosphère, c'est la profondeur d'une plaine qui s'enfonce à l'horizon, d'un ciel où le regard pénètre sans en trouver la limite. Tous ses personnages, ses maisons, ses arbres, ses meules de blé sont baignés par l'air, enveloppés par l'espace infini. Les dégradations des tons sont si justes, si bien observées, qu'avec une hauteur de quelques centimètres de toile il nous donne l'illusion de kilo-

mètres et de lieues. Que l'on compare, à cet égard, Millet à nos Japonais modernes, aux meilleurs d'entre eux, Bastien-Lepage par exemple, on comprendra bien ce que je veux dire. Je ne vois, à l'heure présente, que M. Jules Breton et un peu M. Pelouse chez qui l'on retrouve cette profondeur de l'atmosphère. Encore, chez M. Jules Breton, ne s'aperçoit-elle qu'après une contemplation de quelques minutes; chez Millet, elle frappe dès le premier coup d'œil.

Mais, à côté de ces qualités magistrales, l'exécution de Millet a de graves défauts. Il est toute une partie du métier qu'il ne réussit jamais à bien apprendre. Son pinceau n'a ni la légèreté ni la souplesse; sa peinture est souvent pénible, lourde, empâtée et comme maçonnée; elle est triste et comme salie; elle n'attaque pas les tons d'une façon franche; quelquefois brutale et dure, elle est plus fréquemment indécise. Jusque dans ses meilleurs tableaux, l'*Angélus* ou le *Parc de moutons*, elle ne satisfait pas l'œil complètement. Son pire défaut et le plus commun, c'est d'être molle, épaisse et cotonneuse. C'est dans les vêtements, tout particulièrement, que ce défaut est sensible; on le verra bien si l'on regarde la *Batteuse de beurre*, ou la paysanne qui coud à côté du berceau de son enfant, ou *la Mort et le Bûcheron*. Les vêtements ne sont pas seulement des vêtements communs et grossiers, ils sont d'une épaisseur massive et inquiétante; on s'étonne qu'ils n'écrasent pas ceux qui les portent.

Mais, s'il a manqué quelque chose, beaucoup même,

si l'on veut, au peintre chez Millet, d'après ce qu'il nous est donné de voir de lui, le cas est tout différent lorsqu'il s'agit du dessinateur. Et je regrette que Fromentin n'ait pas fait cette distinction. En somme, sa peinture n'est que la moitié de son œuvre. Il n'a pas, comme Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Watteau ou Delacroix, dessiné seulement pour faire des croquis ou préparer des tableaux; ses dessins ont été pour lui de véritables œuvres d'art, des œuvres complètes par elles-mêmes. La gloire durable et solide de Millet, la voilà. Ce sont ses pastels, ce sont ses dessins aux trois crayons, ce sont ses dessins au crayon noir ou au fusain, ce sont ses eaux-fortes. Ici il est maître de son exécution et je cherche en vain quelle qualité lui a manqué. La meilleure preuve qu'ici surtout il arrivait à se satisfaire lui-même, c'est qu'il n'est presque aucun sujet traité par lui avec le pinceau qu'il n'ait repris pour en faire un pastel ou un dessin. Et si, dans cette collection abondante, j'avais une préférence à indiquer, elle serait pour les dessins où c'est l'outil le plus simple, la mine de plomb ou le fusain, dont Millet s'est servi. Ici il ne craint le parallèle avec aucun maître. Il a la précision, la force, la grandeur. Une figure de lui, haute de dix ou douze centimètres, prend les allures d'un personnage d'épopée. Dans quelques pouces carrés il fait tenir toute la profondeur d'un horizon, toute l'immensité d'un ciel. Il a l'harmonie de la couleur, il en a l'intensité aussi, et tout cela par le simple jeu des noirs et des blancs, grâce à la justesse de son

œil, à la sûreté de sa main, à la sincérité de l'impression et à la netteté de la vision.

S'il faut se demander en finissant quelle place l'avenir réserve à Millet et se hasarder au dangereux métier de prophète, voici, je crois, ce que l'on pourrait dire :

Les historiens de l'art auront à lui faire une place d'honneur comme ayant été un artiste original, comme ayant, non le premier sans doute, représenté des paysans, mais comme ayant essayé de les représenter en dehors des conventions reçues, sans autre souci que celui de la vérité, dans la familiarité, dans la rudesse, dans la grandeur de leur vie des champs. Quoi que d'autres puissent faire après lui dans cette voie, c'est lui qui l'aura ouverte, c'est lui qui aura délivré l'art français des fausses paysanneries.

Quant à ceux qui ne sont pas des historiens de l'art, mais des amateurs, il est parmi eux plus d'une catégorie à distinguer.

Il y a d'abord les amateurs qui suivent la mode. Ceux-là ont dédaigné jadis Millet; ils en raffolent aujourd'hui : que la mode change, ainsi qu'il arrivera forcément, et ils changeront eux aussi. Tel qui couvre d'or maintenant n'importe quelle toile indifféremment — fût-ce le *Hameau Cousin* — pourrait bien se trouver avant longtemps avoir fait un mauvais marché. Les plus avisés auront été ceux qui auront acheté, non les tableaux de Millet, mais ses dessins.

Il y a les amateurs, j'entends cette fois les vrais amateurs, ceux qui achètent ou vont regarder dans

les musées les tableaux à leur goût, qui leur plaisent et les attirent. Ceux-là seront loin d'aller tous à Millet.

Il en est parmi eux qui demandent surtout à l'art de récréer et de réjouir leurs yeux, de les reposer doucement des pensées et des soucis de la vie par des taches de couleur vives, brillantes, fraîches. Millet n'aura jamais pour eux qu'un attrait médiocre; un Terburg, un Watteau, même un Fortuny feront bien mieux leur affaire.

Il en est à qui la joie des yeux ne suffit pas. Ils veulent que l'œuvre d'art dise en même temps quelque chose à leur sensibilité et à leur intelligence. Mais ils veulent en même temps que le sentiment soit doux, que la pensée soit riante; ils trouvent la vie bien assez pleine de choses pénibles sans que l'art rappelle aux réalités douloureuses. Ceux-là encore, Millet ne sera jamais l'un de leurs peintres favoris. S'ils aiment les tableaux de la campagne, ils préféreront un paysage de Corot, de Cuyp ou de Claude Lorrain, une toile de M. Jules Breton — ou la *Première Communion*, ou le *Soir*, ou le *Matin*.

Mais il est aussi des amateurs qui, sans faire fi ni de la joie des yeux ni des émotions douces et souriantes, des pensées et des sentiments tempérés, ne croient pas cependant que l'art soit là tout entier. Une poésie mâle et profonde, fût-elle triste, une pensée haute et grave, fût-elle douloureuse, voilà pour eux la marque des œuvres supérieures de l'humanité. Ils ne craignent ni le sérieux ni l'effort; ils

regardent la vie en face; ils n'ont pas peur qu'on leur montre son austérité et sa rigueur, car c'est là qu'ils voient le mieux la grandeur de l'homme. Ils demandent à l'art de leur présenter dans sa vérité, dans son énergie, dans sa brutalité même et avec tout son caractère, le spectacle de la réalité; ils lui demandent aussi de les faire penser et réfléchir. L'œuvre la plus belle à leur gré, c'est celle où ils trouvent à la fois, et d'autant plus qu'ils l'étudient davantage, ce qui satisfait leur cœur et leur esprit : une passion ardente et une raison sereine. C'est à ceux-là que s'est adressé Millet; c'est pour eux qu'il a peint et surtout qu'il a dessiné. Ils l'admireront comme un maître et l'aimeront comme un ami.

Août 1887.

TABLE DES MATIÈRES

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD et GALLOIS.

